

RICARDO MOLINA

**FUNCION SOCIAL
DE LA POESIA**



**PUBLICACIONES DE LA
FUNDACION JUAN MARCH**

colección de monografías

Fundación Juan March
GUADARRAMA

**FUNCION SOCIAL
DE LA POESIA**

COLECCION DE MONOGRAFIAS
SECCION 2ª—HISTORIA, LITERATURA Y FILOLOGIA

Fundación Juan March

FUNCIÓN SOCIAL
DE LA POESÍA

COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS
SECCIÓN 2.— HISTORIA, LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA

RICARDO MOLINA

FUNCION SOCIAL
DE LA POESIA



PUBLICACIONES DE LA
FUNDACION JUAN MARCH

GUADARRAMA

*Trabajo patrocinado por la
Fundación Juan March.
Informó para su aprobación:
Rafael Morales*

FUNCIÓN SOCIAL
DE LA POESIA

© *Copyright by*

FUNDACION JUAN MARCH

Depósito Legal: M. 31.549 - 1971

Printed in Spain by

TORDESILLAS, O. G. - Sierra de Monchique, 25 - MADRID-18

Fundación Juan March

INDICE

INDICE

EL POETA EN LA ERA PRELITERARIA

El alba de la palabra	15
El lenguaje de primates, prehomínidos y arcantropos ...	17
Neanderthal y el lenguaje semiarticulado	19
La aparición del lenguaje articulado (Cromagnon)	20
Zoon poietikon	21
Poeta-mago	26
Ontología y magia del hombre	37
Zona angiológica	40
Cantores babilónicos	42
El «akh» del poeta	45
«Ma'at» egipcio	47
Protohistoria del poeta en las historias arias	48
Los poetas velados del «Che-King»	51
Aeda andino	55
El poeta hebreo	62

EL POETA EN LA ERA LITERARIA

EPOCA CLASICA

Introducción	71
Aedas y rapsodas	72
El poeta clásico	81
El poeta helenístico	100
El poeta romano	110
El poeta paleocristiano	125

EPOCA MEDIEVAL

Introducción	153
El poeta latino medieval	157
El trovador	170

El juglar	181
El poeta románico-germánico	185
El poeta clerical	187
El poeta caballeresco	193
El poeta humanista	201
El poeta árabe	207
El poeta hindú	214
El poeta T'ang	220
EL POETA EN LA EDAD MODERNA	
El poeta renacentista	231
El poeta manierista	243
El poeta «ilustrado»	263
El poeta romántico	268
El poeta nuevo	278
El poeta actual	287
BIBLIOGRAFIA	303

Por lo que toca a los poetas, bien valdría la pena estudiar alguna vez exclusivamente la personalidad del poeta en el mundo y su importancia enormemente variada desde Homero hasta nuestros días.

J. Burckhardt: *Reflexiones sobre la Historia Universal*, México, 1961, pág. 119.

Por lo que toca a los poetas, bien vale la
la pena recordar algunos vez exclusivamente
la personalidad del poeta en el mundo y
en su tiempo. En consecuencia, vale la pena
Hoy en día hasta nuestros días.

J. Barahona: Reflexiones sobre
la literatura universal, México, 1981,
pág. 113.

EL POETA EN LA ERA PRELITERARIA

EL PORTA EN LA FERIA BIELTERARIA

EL ALBA DE LA PALABRA

La historia se origina en las «ciencias naturales», en la biología, la paleontología y la geología.

Gordon Childe: *Los orígenes de la civilización*, México, 1954, p. 13.

En el principio fue la Poesía. Ella era con la Sabiduría en el acto de la creación. Ella era con la primera palabra.

La palabra es la suprema conquista del espíritu humano y surge en época relativamente próxima, porque no llamamos palabra a cualquier sonido o complejo fónico dotado de poder señalizador. Palabra es fruto del lenguaje articulado constituido en el curso de milenios, paralelamente a la evolución del hombre.

No aparece de golpe, armada, como diosa, de elocuencia. Su concreción realizase por vía de secretas lentitudes. Su cristalización es más noble que la del diamante. El primer poeta ¿fue el auroral creador de palabras, remoto Cromagnon, allá en la noche de las cuevas, la segadora estepa glaciario o la insondable selva aurifaciense? ¹

Pero ¡cuántos millones de años entre las primeras señales fónicas y la palabra primera! Pasan edades geológicas, el cenozoico, la era de los primates, con sus cuatro largos períodos, eoceno, oligoceno, mioceno, plioceno; la era cuaternaria o de

¹ «La aprehensión de las cosas —y las formas en que esta aprehensión se comunicó— tiene carácter esencialmente poético.»

Existe, al margen del concepto estrictamente estético, el concepto de que la poesía *lato sensu* es «inherente a todo el lenguaje natural como tal; la construcción inconsciente del lenguaje natural ya descrita como metáfora fundamental». M. Urban: *Lenguaje y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pág. 378.

los antropos, el pleistoceno, el holoceno... Transcurren millones de años. La tierra experimenta lentos y profundos cambios. Surgen Atlas, Pirineo, Alpes, Andes, Himalaya... Ha oscilado largamente el eje terrestre, cuyo cetro manda inapelable en el clima. Las metamorfosis geológicas prosiguen ininterrumpidas. A veces sobrevienen súbitas mutaciones y los cambios fulminantes traen consigo la destrucción de las formas biológicas existentes o su adaptación y supervivencia.

La prehistoria de la palabra se inicia en el más lejano período geológico de la era terciaria y su protagonista es un primate, común antepasado de hombres y monos actuales.

¡Qué humildad nos impone el conocimiento de nuestro origen! ¡Y qué legítimo orgullo también cuando comparamos lo que el hombre es con lo que fue! ¡Qué milagrosa preparación desde el principio de la vida terrestre!

«Los dientes humanos están formados de células parecidas a las de los dientes del tiburón; y el revoque de sus cavidades nasales consta de células análogas a las que constituyen el órgano olfativo de los organismos que se guían por el olor, desde los gusanos hasta los gatos. La estructura simétrica del cuerpo humano imita el modelo de los anfibios —batracios, tortugas, reptiles— que fueron los primeros en hacer pasar la vida animal del agua a la tierra. Y los procesos fisiológicos de la calefacción, respiración, digestión y procreación se realizan del mismo modo que en todos los demás mamíferos... Las características biológicas comunes con los simios y monos antropoides son numerosas: 5 por 100 con los monos del viejo mundo; 5 por 100 con el orangután; 8 por 100 con el gibón, y 9 por 100 con el gorila. Sólo un 30 por 100 del instrumental biológico del hombre es propio y peculiar suyo. Entre los rasgos comunes se encuentran la mano prensátil, las uñas, la agudeza visual y auditiva, las clavículas y el amplio lóbulo frontal del cerebro. El cerebro humano es, en lo esencial, un modelo ampliado y más complejo del cerebro antropoide. La diferencia entre ambos es cuestión de grados. El esquema de su evolución es idéntico. No hay en ninguno de ellos estructura alguna que falte al otro.»²

² F. Boas: *General Anthropology*, Ed. Heath and C., Boston, 1938, páginas 36-37.

Nuestro antepasado, el primate eoceno, fue una criatura arbórea cuya evolución estuvo condicionada por su género de vida. Dicha evolución desarrollóse en muchas direcciones, probablemente, porque se trataba de un animal poco especializado. La especialización es, biológicamente, llevada a su extremo, un antivital callejón sin salida³. Aquel primate fue punto de arranque de la serie de prehomínidos, que, a la larga, desembocaría en el hombre.

Entre las aves, las ramas, alimentado de frutas y nueces, posiblemente utilizó un repertorio comunicativo de signos fónicos y kinestésicos parecido al que usan los monos actuales. En presencia de animales o situaciones peligrosas expresó su alarma con un ¡oou! que conmocionaba a la manada. El dulce mla, mla, mla manifestó su simpatía, ¡Ak-ak-ak! proclamó su miedo... Darwin, Köhler, Voitonis, Spirkin, estudiaron los ademanes simiescos, complementarios de las señalizaciones fónicas, en su calidad de portavoces de amenaza, llamada, bienquerencia, repugnancia, consentimiento, súplica...

Los monos disponen de un considerable arsenal de sonidos que cumplen un importante papel en su vida gregaria como medios de señalización recíproca. Las señales sonoras acompañan habitualmente las siguientes formas de interacción: coito, pelea, amenaza, persecución conjunta de otros animales, huida del peligro, defensa de la cría, lucha de machos por la hembra...⁴ Las reacciones fónicas de los monos están en función de su estado de excitación. Tranquilos, emiten menos sonidos. Ciertas formas de conducta se acompañan de sonidos específicos, los mismos siempre, incluso en diversas manadas⁵.

³ En la esfera histórica la especialización cerrada puede producir fenómenos de «regresión animal» según Toynbee (*Un estudio de la historia*).

⁴ Esas señales y esas situaciones hacen remoto «pendant» con la efusión lírica erótica, guerrera, patriótica, galante, familiar, etc.

⁵ N. A. Tij: *La vida gregaria de los monos y sus medios de comunicación a la luz del problema de la antropogénesis*, citado por Spirkin en *El origen de la conciencia humana*, Ed. Platina, Buenos Aires, 1955, pág. 53.

El eslabón más próximo al primate eoceno es el australopiteco, el misterioso prehomínido descubierto en 1925 por Broom y Dart, y cuya estructura manifiesta un cambio notable, pues presenta cerebro de mono, dientes y esqueleto humanos, una industria propia de un ser inteligente⁶. Su aparición probablemente estuvo relacionada con la existencia de la aludida actividad laboral y con una forma gregaria de vida en íntima vinculación con ella. El australopiteco se comunica con sus semejantes, los miembros de su grey, por medio de señales recíprocas muy parecidas a las utilizadas por los primates, pero mucho más ricas y avanzadas. La bipedestación es un hecho excepcionalmente importante que permite afirmar que las reacciones vocales, los gestos y la mímica estaban más desarrollados en los prehomínidos que en los monos antropoides⁷.

Acaso el australopiteco encauza los meros sonidos señalizadores hacia los complejos fónicos globales⁸, usados ya por los arcantropos (sinantropos y probablemente pitecantropos)⁹ «complejos» en los que se piensa radicó el germen tanto de la palabra como de la oración.

El arcantropo es ya un hombre parlante. No importa que su lenguaje todavía no sea articulado. Sus fonismos constituyen «conjuntos» expresivos. El mecanismo fisiológico juega un papel de enorme trascendencia en tal evolución. Aparte de la importante función de los «reflejos condicionados», sobresalen las relaciones entre objetos y sonidos que incluyen «gritos emocionales» brotados del trabajo colectivo, del hallazgo de alimentos, las agresiones, los combates, compulsiones, miedo, etc... Mímica

⁶ A. Leroi-Gourham: *La préhistoire*, en *Histoire Universelle*, Encyclopedie de la Pleiade, T. I, Gallimard, 1956. X. Zubiri se inclina a considerar el australopiteco un homínido, aunque no responde al esquema «animal-racional», de acuerdo con su concepción del hombre como un «animal inteligente». Vid: *El origen del hombre*, en «Revista de Occidente», Segunda Epoca, núm. 17.

⁷ Spirkin: *El origen de la conciencia humana*, Ed. Platina, Buenos Aires, 1965, pág. 66.

⁸ La cuestión, así como otros muchos problemas relacionados con el australopiteco, ha sido tratada, pero no resuelta satisfactoriamente por R. A. Dart y D. Craig en el capítulo XV de su obra *Adventures with the Missing Link*, Ed. Harper and Brothers, Nueva York, 1959.

⁹ Pues no quedan restos que testimonien una actividad fabril en el pitecantropo, según Teilhard de Chardin. Vid. *La aparición del hombre*, Ed. Taurus, Madrid, 1958, pág. 151.

y gesto imprimen sentido al lenguaje naciente. El rostro y la mano son los protagonistas.

Una mayor complejidad religa el hombre a su grupo. La unión meramente biológica de los prehomínidos cede su puesto a la unión «social». La «manada» es superada y aparece la «horda». Al principio es pequeña y hasta el musteriense vive en profundo aislamiento, sin relaciones regulares con las otras. Paulatinamente, el nuevo tipo de agrupación se va consolidando. Con el hombre de Neanderthal alcanza su plena madurez y adquiere carácter de intermedio entre la manada primitiva (australopiteco, primates) y la inminente sociedad gentilicia (Cromagnon).

El desarrollo de las relaciones gregarias determina la intensificación de las comunicaciones y del lenguaje. Se va ahondando el abismo entre animal y hombre.

NEANDERTHAL Y EL LENGUAJE SEMIARTICULADO

Neanderthal, en el risswurmense (tercer período interglaciar), es un hombre en toda la extensión de la palabra, mucho más parecido a nosotros de lo que se había supuesto hace cincuenta años, cuando se le atribuía una rigidez de artefacto. Con él aparece el alba de la palabra, pues todavía se mantiene en la confusa noche de la inarticulación. Pero el lenguaje neanderthal utiliza ya tímidamente elementos de articulación, según se deduce de los datos paleoantropológicos. La región parietal y temporal, conectada a la función parlante, presenta débil desarrollo en su cráneo¹⁰. Hombre y lenguaje avanzan el proceso de su hominización. El Neanderthal habla aunque no sabemos cómo. Para aventurar una hipótesis hay que situar el inaudito lenguaje en su mundo, de la misma manera que somos obligados a insertar la palabra en el contexto del discurso, si deseamos interpretarla con un *mínimum* de errores. En el universo del hombre neanderthalense se ha superado el estadio de la presencia subyugadora de las cosas. La palabra, liberada de la simultánea referencia al objeto de la percepción —*hic et nunc*— empieza a volar autó-

¹⁰ Spirkin: *El lenguaje y su papel en la formación del pensamiento*, en *Pensamiento y Lenguaje*, bajo la dirección de D. P. Gorski, Ed. Grijalvo, México, 1962.

noma, con recién conquistada independencia¹¹. Si el hombre dice: agua, no es necesario que el agua real esté presente. La mentalidad ha cambiado con su espíritu porque somáticamente es otro también, distinto del arcanthropo, pero con diferencia que no destruye la comunidad de la especie: sólo la de la esencia¹².

Este lenguaje semiarticulado es, sin embargo, apto para transmitir las experiencias humanas de generación en generación, con una eficacia y amplitud que no conocieron los mecanismos biológicos de la herencia.

El habla no sólo difunde y conserva, sino que impulsa la civilización naciente¹³.

¿Qué extensión presentó el fenómeno del habla semiarticulada? La respuesta no puede ser segura. Contemporáneos de Neanderthal, hubo otros tipos humanos, muy diferentes entre sí con pocos rasgos comunes, aunque éstos muy elocuentes (hombres de Ngandong, Steinheim, Ehringsdorf, Krapina, Broken Hill...). Es probable que el lenguaje se encontrase en muy diferente grado de evolución, según los tipos. Todos ellos constituyen la humanidad llamada paleantrópica por los prehistoriadores, que se extendía por el triángulo Bélgica-Java-Africa del Sur. «Su situación en el tiempo es tan incierta como su posición en el espacio, pero puede centrarse con certidumbre entre el interglaciar risswurmense y la glaciación wurmiense, hace alrededor de cien mil años.»¹⁴

LA APARICION DEL LENGUAJE ARTICULADO (CROMAGNON)

El neantropo, Cromagnon u *homo sapiens*, identificable con el «hombre racional», marca la aparición del lenguaje articu-

¹¹ Kraft atribuye a los arcanthropos una especie de «lenguaje imperativo, con verbos y ciertas designaciones espaciales y temporales. Maringes: *Los dioses de la prehistoria*. Weidenreich sostiene que la carencia de mentón saliente en el *homo pekinensis* no prueba incapacidad de hablar (citado por Maringer, *Op. Cit.*, p. 53).

¹² X. Zubiri: *El origen del hombre*, en «Revista de Occidente», Segunda Epoca, núm. 17.

¹³ N. A. Tij: *Contribución al problema de la filogénesis del hombre*, Leningrado, 1956.

¹⁴ A. Leroi-Gourhan: *Op. Cit.*

lado. Sólo ahora puede pensarse en la palabra. Es la aurora del arte naturalista y mágico del paleolítico superior. El tipo de trabajo y de sociedad prueban la existencia de una intensa actividad pensante. La vida del lenguaje se desarrolla paralela a estos factores, a los que está ligado desde su origen. A medida que el pensamiento va aventurándose por más altos espacios, más audaces se vuelven las palabras. El pensamiento de Cromagnon parece haber tenido carácter mediato. Los instrumentos sirvieron al arcantropo y al paleantropo para su inmediata utilización. Cromagnon, por el contrario, fabrica instrumentos destinados a fabricar a su vez otros. De esta manera se ponen las bases para crear medios de producción. La escuela antropológica rusa señala un perfeccionamiento anatómico en relación con la evolución verbal. Subraya que la región frontal de Cromagnon es más perfecta que la neanderthalense. El aparato vocal periférico experimenta delicadas alteraciones. Los músculos masticadores y la mandíbula inferior reducen su tamaño. Así aumenta la movilidad de la mandíbula y se facilita la producción de sonidos articulados. La cavidad bucal se achica, la laringe desciende y diferencia sus músculos, vigoroso cisma separa los resonadores bucal y nasal, el extremo libre de las cuerdas vocales se robustece¹⁵.

Cromagnon es un hombre que piensa, razona, habla como nosotros. Su lenguaje consta de un sistema de sonidos diferenciados, de un repertorio léxico, y de una estructura gramatical. La palabra surge simultáneamente con la oración. O es una oración ella como cuando decimos «llueve», o forma parte de una oración. Su existencia depende del todo (*Gestalt*) del que *es parte*. No es que el todo sea constituido por suma de partes (o palabras), sino que la palabra, como tal, surge de la división del todo, que es su razón de ser y existir.

ZOON POIETIKON

Queda la tierra portadora de hombres, de aquellos hombres; quedan los restos de la vida que los rodeaba; los utensilios

¹⁵ V. V. Bunak: *El origen del lenguaje según la antropología*, citado por Spirkin en «El lenguaje y su papel..., etc.», pág. 45, nota 31 (*El lenguaje y el pensamiento*, bajo la dirección de Gorski, Ed. Platina, Buenos Aires, 1961).

y conjuros; los fragmentados huesos y las mágicas fórmulas estampadas en la elocuente superficie de la roca.

Lo que no queda es eco del lenguaje. El aire no guarda huellas. Es desvanecimiento y olvido. Y sin embargo, todo habla y cumple oficio de mensajero.

Tout parle, l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,
le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément.
T'imaginai-tu, donc, l'univers autrement?

... ..

Crois tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois,
s'ils n'avaient rien à dire, eleveraient la voix?
Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte?
Crois-tu que l'océan, qui se gonfle et qui lutte,
serait content d'ouvrir sa gueule jour et nuit
pour souffler dans le vide une vapeur de bruit,
et qu'il voudrait rugir, sous l'ouragan qui vole,
si son rugissement n'était une parole?

(V. Hugo: «Ce que dit la bouche
d'ombre» *Les contemplations*.)

Hubo al principio el silencio biológico. Desde la lejanía muda del precámbrico nos llega el testimonio vivo de la «lingullella», de las Molucas, cuya edad remóntase a mil millones de años¹⁶. Acaso bajo su concha quitinosa el portentoso braqueópodo usó como ciertos moluscos un sistema de sutiles señales¹⁷.

Sobre el silencio de la vida microscópica se alzan choques, silbidos, golpes primitivos, trinos, aullidos, resoplidos, gorjeos mesozoicos, cánticos, gritos, fonismos del terciario, hasta llegar a la consagración de todo lenguaje con el nacimiento de la palabra, perla-venus del sonido articulado.

Antes de que aparezca, otros lenguajes halagan en la región más íntima del hombre su oculta sensibilidad poética, excitándole a tomar voz y canto:

¹⁶ J. Carles: *Los orígenes de la vida*, Ed. Eudeba, B. Aires, 1960.

¹⁷ El naturalista Von Schnering dedicó su tesis doctoral al estudio del lenguaje de las «bocas» de «la Isla» (Cádiz).

La poesía oculta sin palabras canta.
 Es la flor del cactus, si la ven las flechas
 la flor del amatle, si la ven los ciegos
 y la flor abstracta, si la ven los ceros
 con ojos redondos... Trescientos mil ojos
 de ceros redondos... Trescientos mil años
 ¿Quieres más poesía, Cazador del Aire?
 La de los sonidos en el viento canta.
 Pirotecnia alada de periquerías...
 Algaradas, gritos, chillidos y pausas
 de asombro... Silencios también resonantes
 y palabrerío de ranas y monos...
 Monos silbadores de sílabas ¡salve!
 por los monosílabos y onomatopeyas
 de huellas elásticas... semillas
 de la grita infinita, la poesía.

(M. A. Asturias: *Clarivigilia primaverat*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1965, pág. 42.)

Todo, al principio, agólpase en inefable unidad. La civilización —y la historia natural y humana— no es otra cosa que un despliegue lento y majestuoso, un separar, disgregar, analizar lo originariamente fundido. Por eso, el poeta no existe como tal en las culturas paleolíticas. Tampoco han conquistado perfil independiente el músico, el pintor, el curandero, el chamán... No obstante, el poeta está allí donde la palabra vuela, canta, castiga, defiende, amenaza, ilumina, a hombres, animales, dioses. Quien esgrime esa arma creadora de cielos y tierra es él.

¡Qué abigarrada y deslumbrante su personalidad! Cuántas cosas a la vez y qué convergencia de toda actividad, pofesis o creación, en lo práctico, como diversos ojos arrebatados por el fuego.

¿Resonó ya con deje lírico alguna fibra humana en la confusa era del australopiteco? Pues no hay vinculación necesaria ni nada parecido a dependencia entre poeta y *homo sapiens*. La poesía no se inscribe —ni en su infancia, ni en su madurez— en los dominios de la razón. La racionalidad no califica a todo género humano sino a determinado tipo: el *homo sapiens*¹⁸. Pero la poesía, com-

¹⁸ Vid. X. Zubiri: *Op. Cit.*

patible con la razón, no sometida a ella, probablemente es una fuerza espiritual, ya en plena actividad mucho antes de la aparición del *homo sapiens* o *rationalis*¹⁹.

El poeta tanto discurre por el campo de las intuiciones como por el de los razonamientos. Pisa terreno propio en ambos. Nada le es extraño...

Se ha dicho del hombre que es un animal político, racional, parlante, sentimental, urbano, religioso. ¿Por qué no sumar al prolijo inventario el título de *zoon poietikon*? La poesía es, casi seguro, más vieja que la especulación racional. Sus contenidos son directas, súbitas, desmesuradas apropiaciones o capturas. Ocurre a veces el fabuloso suceso de ser mayor el contenido que el continente, porque la presa enorme es el mundo con su muchedumbre de dioses²⁰.

La sensibilidad humana incluye entre sus fibras esenciales la poética. Con más exactitud deberíamos decir que el hombre es un animal «artista», ya que poesía es arte, aunque muy singular. El artista nace del artífice²¹.

El artífice se pierde en la niebla del arcantropo, que ya es humano porque entiende e entiende porque posee el arte de hacer, es un *homo faber*, artesano, hacedor, maestro en algo, fabricante en suma, que eso es lo que del *homo faber* se predica²². La facultad creadora es, por lo tanto, esencialmente humana: sólo cuando reconocemos la acción del trabajo del hombre en el guijarro o el hueso podemos certificar su presencia. De la modalidad del trabajo deducimos naturaleza, género de vida, forma de agrupación, mentalidad, espiritualidad... El hombre es un hacedor, un artífice. Ahí radica el fundamento de su actitud ante la realidad. El resto del mundo animal, por mucho que se mueva, por

¹⁹ Con quien parece necesariamente identificada es con el *homo loquens*.

²⁰ Apurando el símil de la captura en su significado fisiológico, ahí está San Juan de la Cruz, obligado por la magnitud de su presa a una digestión alegórica.

²¹ Artista equivale a cultivador de las «bellas artes», a diferencia del artesano o artífice cuya finalidad no es propiamente lo estético. Ahora bien, la noción de bellas artes, creemos con Schuwert, es parcial y derivada. Para la distinción de los dos sentidos del arte (útil y bello), vid. Schuwert, *Les deux sens de l'art*, P. U. F., París, 1962.

²² La industria osteodontoquerática típica del australopiteco lo demuestra y designa como hombre. En el arsenal de útiles abundan los que «nos impresionan por la belleza simétrica» (Dart y Graig, *Op. Cit.*, cap. XV).

mucho que se agite, bulla, corra, vuele, repté, nade, diríase estático y en eterna pasividad comparado con el hombre.

El primer capítulo de nuestra historia se enfrenta con una variedad de objetos modificados por el trabajo humano. La acción precede a la contemplación. Nos referimos al contemplar que es patrimonio de espíritus ilustrados como el descrito por Fray Luis de León en los *Nombres de Cristo*. Allí «contemplar» es un «templarse - con» el mundo; estar «templado - con» el universo.

Semejante armonía pacificadora sólo se produce en el seno de una sociedad profundamente civilizada. Compenetrarse con la naturaleza a través de la «mirada atenta» que es *contemplari* presupone una actitud desinteresada, difícilísima, por no decir imposible, de encontrar en el hombre primitivo.

La teoría de H. Cassidy nos parece por eso extraña. Es cierto que la Acción ha derrotado a la Contemplación en los tiempos modernos y que las edades Antigua y Media parecen contemplativas por excelencia. De lo que no hay duda es de que la larga etapa de historia humana que llamamos Prehistoria se distingue, como las edades Moderna y Contemporánea, por la primacía de la actividad. La cual no entraña absoluta ausencia de contemplación. Precisamente Gaston Bachelard sugiere el origen del contemplar en el hábito de observar horas y horas el fuego hinóptico en las interminables noches glaciales de las cavernas cuaternarias²³.

La gigantesca ficción que es la reconstrucción ideal de cientos de milenios de vida humana que llamamos «prehistoria», se apoya básicamente en los estudios anatómicos de los restos antropoides y en la observación minuciosa de los útiles del trabajo.

Lo que distingue al hombre de las restantes criaturas es la producción de utensilios, el ser un artífice, un trabajador capaz de evolución.

El arcantropo es un hombre porque fabrica útiles. Su trabajo es diferente del que realizan la hormiga, la abeja o el castor. Los animales están presos en su actividad, mientras que el hombre se libera por medio de ella. La ley de la inercia impera en el mundo laboral de los animales. En el reino del trabajo humano rige una ley de progreso indefinido. La actividad animal carece de futuro. Es lo que fue; fatalmente. El humano quehacer mues-

²³ G. Bachelard: *Psychanalyse du feu*, Ed. Gallimard, París, 1949.

tra una gama prodigiosa de matices y se orienta a perspectivas de audacia tales que se confunden con el ensueño.

Las formas bellas y la conciencia estética del hombre se desarrollan a partir de las formas útiles. El artista no es sino una magnificación del artesano. Las futuras artes confúndense en el mundo primitivo con las actividades sociales y económicas de la grey. De ahí que todos los primitivos sean un poco artistas²⁴.

La etimología de la poesía remite siempre al verbo hacer. Es propia del *homo faber*; herrero, mago, curandero, cantor, bailarín, juglar. Y antes de que exista el herrero es actividad propia del cazador y colector de alimentos. La poesía es ya un arma del Neanderthal, para el que tiene plenitud de sentido el mito helénico de Orfeo. El cazador se vale de la poesía para capturar su presa. La poesía es una red infalible de sonidos mágicos. En la aurora de la humanidad el hombre se sirve de ella contra los animales. Le ayuda a conseguir sustento y le defiende.

La poesía está nimbando como una aureola divina el progresivo aunque lento quehacer paleolítico. Sin embargo, el poeta está muy lejos. Se está gestando, sin duda. Mas tardará muchos milenios en nacer...

POETA-MAGO

El P. Schmidt defiende la tesis del teísmo primitivo²⁵. La religiosidad es innata en el hombre... El materialismo histórico niega que lo sea. La actitud religiosa es consecuencia de una errónea interpretación de la realidad y de un determinado nivel productivo y social²⁶.

Entre estas posiciones extremas abundan doctrinas medianeras. Son muchos los antropólogos que consideran a la reli-

²⁴ Turner: *Op. Cit.*, pág. 126.

²⁵ W. Schmidt: *Ursprung der Gottesidee*, Münster, 1929; W. Koppers: *El hombre más antiguo y su religión*, en *Cristo y las religiones de la tierra*, t. I., pág. 152, Ed. B. A. C., Madrid, 1960.

²⁶ A. Spirkin: *Origen de la conciencia*, Ed. Platina, Buenos Aires, 1965; G. V. Plejánov: *Obras*; K. Marx: *El Capital*.

gión muy posterior a la magia²⁷. Sin embargo, aparecen confundidas con frecuencia. En realidad, la delimitación de sus esferas propias es muy posterior a su convivencia paleo y neolítica. Sacerdote, mago y curandero son una sola persona. Porque la conciencia primitiva se define por su carácter sincrético. En ella no se perfilan con claridad y autonomía arte, religión, fantasía, magia, conocimiento...

La poesía está presente en todas las actividades del espíritu primitivo, desde la elemental fase de *personificación* de los objetos y cosas exteriores, hasta la más compleja de *mitificación*. La figura de dicción llamada tradicionalmente «prosopopeya»²⁸ conserva ecos patentes del hábito mental «personificador», así como el lenguaje cotidiano en expresiones como «correr el agua», «salir el sol», «bramar la tempestad», «suspirar la brisa», «aullar el viento», «gemir la fuente»...

El sincretismo primitivo no nos permite hablar del poeta en tanto que hombre investido de ministerio, función o virtud definidos. Se ha dicho que en los orígenes de la cultura, el poeta es el mago. Se habla del poeta-mago. Esta imagen no creemos que responda a la realidad arcaica ni a la primitiva. Recientemente Walter Muschg da pábulo a tal ficción en su *Tragische Literaturgeschichte*, cuya primera parte titula «Los magos». Aunque la «magia» literaria no se circunscribe necesariamente a estadios sociales primitivos, W. Muschg pone a sus «magos» renacentistas, ilustrados y románticos un fundamento genealógico legendario. El *philum* se inicia en lo que llama impropiaemente «historia primitiva». A ella pertenecieron lo mismo figuras históricas como Moisés, mítico-legendarias como Anfión u Orfeo. Allí alternan el chamán, el rapsoda y el bardo, con raro olvido de la gran poesía cósmico-teológica del *Popol Vuh* y *Chilam Balam*.

La inclusión general de Moisés, Homero, Orfeo, Wäinämöinen, poemas sumerio-babilónicos, etc... en el área de lo «primitivo» parece desconcertante a menos que por «primitivo» se entienda «primero» cronológicamente, lo cual sería involucrar los conceptos, pues el primitivismo es un concepto antropológico.

²⁷ Frazer: *La rama dorada*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

²⁸ La prosopopeya aparece con las primeras manifestaciones de la poesía y era estimadísima por los antiguos como figura retórica engrandecedora. Procede del griego «prosopeia», de «prosopon», persona, caras (de «prós» y «ops», vista) y «poiein», hacer.

gico de contenido socio-cultural, mientras que «primero» es concepto ordinal de intención cronológica. Ni Homero ni Moisés ni Orfeo ni Wäinämöinen fueron «primitivos». Primitivo es, por ejemplo, el autor de una canción bosquimana de caza. O de la australiana «Dad a da».

Ahora bien, el arte más antiguo y con él, de seguro, la poesía, surge en el paleolítico superior en una atmósfera de magia.

Los aborígenes del SE de Australia, parientes de Neanderthal²⁹, usan hoy de la poesía mágica igual que hace probablemente cincuenta o cien mil años el hombre de las cavernas.

Buen ejemplo es la

Invocación a la lluvia

Dad a da da
 dad a da da
 dad a da da
 da kata kai
 Ded o ded o
 ded o ded o
 ded o ded o
 da kata kai³⁰.

La poesía desempeña funciones mágicas y su poder se extiende al tiempo, las enfermedades, el futuro, los animales, los hombres, la vida, etc. ... Pero sus virtudes no se agotan ahí. Las formas poéticas son singularmente aptas para garantizar la transmisión de un texto con la máxima fidelidad³¹. La palabra poética es desde el principio conservadora por excelencia de la sabiduría colectiva y la experiencia popular. Pero es el poder mágico el que justifica a la poesía: invocación, ensalmo, profecía, amenaza...

²⁹ A. Weber: *Historia de la cultura*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

³⁰ R. Caillois y J. C. Lambert: *Trésor de la poésie universelle*, Ed. Gallimard, París, 1958, pág. 25.

³¹ Ese carácter «instrumental» no desaparece nunca. En la pedagogía griega clásica la «educación por la poesía» fue característica. Tirteo y Solón simbolizan al «poeta-educador» helénico. Vid. H. I. Marrou: *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Ed. du Seuil, París, 1965; Rodríguez Adra-

La poesía está asociada a los momentos principales de la existencia colectiva (nacimiento, muerte, guerra, caza) sobre los cuales actúa en determinado sentido que altera el curso de los acontecimientos. No está sola: su convivencia con otras artes y actividades es íntima: música, danza, canto, mimos sagrados, rituales mágicos.

Que el mago, chamán o sacerdote ocupen un alto puesto en la sociedad primitiva paleolítica y preurbana es algo muy discutible, porque antes hay que demostrar su existencia en dicha sociedad. Parece abundar la opinión de que en la reducida sociedad paleolítica, rara vez superior a las trescientas o quinientas personas, no existió ocupación diferente para ninguno de sus miembros, esto es, no conocieron la «especialización de tiempo completo»³². Sin embargo, hay que admitir la existencia de personas dotadas de alguna destreza o habilidad especial (pintor, chamán, escultor, cazador, etc...), sin que tales habilidades, por lo general relacionadas con las artes espirituales y médicas, llegasen a constituir «especialidad de tiempo completo», o lo que es lo mismo: profesión u oficio.

¿Dónde está el poeta primigenio? Los hielos aurifiacienses convierten a la tierra en una deslumbradora morada. Enormes cristales erigen fantásticas construcciones en las que el sol pálidamente centellea, porque la atmósfera saturada de gas carbónico refractario al calor se lo roba con la luz. Pero las mil caras del hielo multiplican rayos, si no el vital calor sangrado en los filtros atmosféricos. Iris reina en vértices y aristas. Mundo tornasolado, esculpido por rayos descompuestos, acribillado por flechas deslumbrantes.

¿Quién es el poeta primigenio? Buscadlo en la noche misteriosa de la caverna cuaternaria. Tras milenios de errancia al aire libre, el hombre, hasta entonces sin casa, establece su hogar en la caverna. Se ha cantado la conquista del fuego; se ha celebrado la construcción de la rueda; se ha exaltado el descubrimiento de la agricultura y la invención de la ganadería; se ha comentado la trascendencia del primer jinete. ¿Y la caverna? ¿Y el nacimiento del hogar? ¿Y el templo del fuego vital? La caverna había sido disputada al hombre por peligrosas fieras:

dos: *Política e ilustración en la Grecia clásica*, Ed. Rev. de Occidente, 1966.

³² R. Redfield: *The Primitive World and Its Transformations*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1953, cap. I.

león, pantera, oso, lobo, hiena, zorro y muchedumbre de animales menores.

Poco a poco, el hombre hace de la caverna su casa. Con ella nacen en su espíritu las ideas de un *dentro* y un *fuera*, prelu-diadas en íntimas experiencias del propio cuerpo, pero demasiado sutiles para ser formuladas con nitidez.

Es en las cavernas donde principalmente el hombre se revela artista. Allí, escalando la cumbre de la artesanía, y arrebatado por el gran viento del espíritu, que los hebreos llamaron «ruah», salva el abismo misterioso que separa al artífice del artista.

Entonces, en todas partes, sin corporeizar, pero asomando sus alas y su ángel (un poco más oculto), se vislumbra al poeta. Entonces, él allí, aunque indefinido como alma anhelosa de encarnación: allí, con los que trabajan el hueso de reno, de bisonte, de caballo, de cóndor; con los que transfiguran en hermosos puñales el cuerno/del venado, la gacela, el antílope; con los operarios soberbios del basalto, la ofita, el ámbar, la obsidiana; con los que manufacturan las piedras ligeras, los delicados litos, que inspiraron a Breuil el nombre de «leptolítico»; allí, con los artistas de persona difusa y genial que crearon el gran arte figurativo y naturalista; el chamán, el pintor, el escultor, el artesano. Allí, en todas partes un poco, el poeta en su fase nebulosa e inaprehensible.

Lo útil primordial y lo bello, dado por añadidura y desarrollado, por decirlo así, desde las entrañas mismas de lo útil, celebran un desposorio milagroso. Ese desposorio es réplica al del hombre y la mujer, a las nupcias de las dos grandes fuerzas masculina y femenina. Es probable que los primeros útiles sean obra de la mujer y la poesía en su calidad imaginaria y debeladora del misterio, lo sea del hombre. Recordemos aquella página admirable de Elie Faure: «Así, desde el principio, las dos grandes fuerzas humanas realizan un equilibrio que nunca será roto: la mujer centro de la vida inmediata, cría al hijo y mantiene a la familia en la tradición necesaria para la continuidad social; el hombre, hogar de la vida imaginaria, se interna en el misterio inexplorado para preservar la sociedad de la muerte, dirigiéndola por el camino de una evolución ininterrumpida... El idealismo masculino, que será más tarde un deseo de conquista moral, es al principio un deseo de conquista material. Para el primitivo es cuestión de matar animales a fin de obtener alimento, huesos, pieles; es cuestión de seducir una mujer para

perpetuar la especie cuya voz le grita en las venas; es cuestión de arredrar a los hombres de la tribu vecina que le amenazan con arrebatarse su hembra o invadir sus territorios de caza... El arte nace. Un hombre es hábil para tallar en el hueso tal forma o para pintar sobre el torso o el brazo un pájaro volando, un mamuth, un león, una flor. Al volver de la caza, toma un trozo de madera y le da la forma de un animal, coge un pedazo de arcilla y modela una figura, o graba una silueta en un hueso plano. Y goza de ver veinte caras rudas e ingenuas absortas en su labor. Goza la oscura inteligencia que su trabajo establece entre él y los otros, entre él mismo y el infinito mundo de los seres y las plantas, bienamado mundo que es su vida. Obedece, además, a algo más primitivo todavía, la necesidad de conservar adquisiciones de la primera ciencia humana en provecho de la tribu. La palabra es imperfecta para describir a los viejos, las mujeres, los niños, la figura de un animal hallado en el bosque, y que es temible o útil. Entonces fija su aspecto y su silueta en unos pocos rasgos sumarios. El arte ha nacido»³³.

Según esto, la palabra fue inicialmente superada en expresividad por el lenguaje de la plástica, pintura y escultura, cuya exactitud naturalista no puede igualar la descripción oral, ni siquiera la poética. Es la tesis de la primacía de lo visual, evidente en la actualidad, según R. Huyghe, y manifiesta en el hecho de que el mundo moderno se sienta obsesivamente atraído por los valores ópticos³⁴.

³³ Elie Faure: *Histoire de l'art*, Ed. Larousse, París, 1964, págs. 43-44.

³⁴ René Huyghe: *Diálogo con el Arte*, Ed. Labor, 1965 (en francés, *Dialogue avec le visible*). Dicha primacía se ve en la evolución del anuncio y del *slogan* que tienden a sustituir una frase desarrollada por un impacto sensorial, cuya acción es análoga a una percepción. Es la táctica de asociar imágenes a productos en la propaganda de la T. V. El ansia simplificadora encuentra su expresión popular y universal en esquemas fónicos tan difundidos como OTAN, ONU, USA, UNESCO, etc.

Olvida Huyghe el desarrollo del tema musical en la técnica publicitaria contemporánea, que provoca reflejos tan fuertes como la imagen, y aún más, acaso.

El dualismo de imagen y sonido no implica oposición y debió existir siempre. En la historia de las religiones, el hecho ha sido constatado y comentado por historiadores de primera fila (Filón de Alejandría, R. Bultman, Leisegan, etc...). La pugna se entabló tácitamente con la oposición paganismo-judaísmo. En el paganismo los dioses «se aparecen», mientras que en el Antiguo Testamento «hablan». La religión griega abunda en

La poesía es, pues, ubicua en su aurora. Sería injustificado pensar en «el poeta» paleolítico. En realidad es casi seguro que asomos de poesía aparecieron no sólo en fórmulas mágicas, sino en otras formas, por ejemplo, en canciones de victoria.

El poeta está disperso, como el despedazado cuerpo de Osiris, sin haber acertado todavía a reunirse los *dijeta membra* en armoniosa unidad. Tampoco puede hablarse de una poesía como tal poesía. Su presencia era furtiva y limitábase a destellos. Así se manifiesta en sus apariciones más arcaicas. Su presencia tiene del relámpago. Es más cometa que sol. Las observaciones de S. K. Langer³⁵ sobre las primeras manifestaciones pre-musicales nos parecen muy atinadas y perfectamente válidas para definir la situación singular de la poesía en el mundo de la magia paleolítica: las fórmulas mágicas son *materiales poéticos*, pero su empleo inconsciente no es arte. Existen esos «materiales dispersos», mas nada induce a pensar en la existencia de un poeta. A la poesía le ocurre lo que a la arquitectura, cuya presencia se registra, por paradójico que parezca, antes, muchos milenios antes que la aparición del arquitecto. No de otro modo el pensamiento se anticipa en millones de años al filósofo. Los hombres construyen sus viviendas desde época muy temprana; cada familia bate la suya; pero no existe arquitecto; esto es, un hombre consagrado especialmente al arte de construir. De igual modo ocurre con la poesía. Por todas partes chispea. Lo mismo en una invocación pidiendo lluvia que en un himno propiciando caza. Por todas partes la poesía y el poeta por ninguna.

Los que hemos llamado «materiales dispersos» son abundantísimos y pertenecen a todas las épocas. De su riqueza y abundancia ningún testimonio mejor que la compilación realizada por R. Caillois y J. Clarence Lambert en el *Trésor de la poésie universelle* (N. R. F., Gallimard, París, 1958). A nosotros esos «materiales» no nos interesan en sí por ahora. Es otro asunto el que nos ocupa. Atraen nuestra atención sólo en cuanto arrojan luz sobre los orígenes del poeta.

Que sepamos, no han sido objeto de estudio y clasificación global. La sistematización de Caillois-Lambert nos parece muy

«visiones»; la judía en «audiciones», cosa natural, dado el tabú que grababa toda representación humana o zoomorfa en la religión mosaica. Vid. Bultman: *Le christianisme primitif*, Ed. Payot, París.

³⁵ S. K. Langer: *Nueva clave de la filosofía*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1958.

estimable y permite establecer de modo seguro las vinculaciones de la poesía con diversos oficios o funciones de áreas culturales arcaicas o primitivas.

Los grupos de cantos mágicos, rituales, proféticos, himnicos, cosmogónicos, míticos, legendarios, épicos, no abarcan la gama completa ni fue tal el propósito de los antólogos. Caben subdivisiones muy matizadas y la suma de grupos complementarios.

El nacimiento, la boda, el parentesco, el trabajo, los funerales, la guerra, los dioses, la sabiduría, no hay circunstancia en la vida familiar o social del primitivo que no determine un tipo especializado de poesía, llamémosle así.

Los pigmeos cantan en Africa ecuatorial al elefante o al arco iris, al cocodrilo o al espíritu de los bosques. El haitiano se dirige al dios del mar y le dice:

¿Dónde estás Señor Agoué?
 ¿Me ves en tus arrecifes?
 Agoué-woyo ¿dónde estás?
 ¿No me ves sobre la mar? ³⁶.

Los aborígenes de la Amazonia halagan a la gran araña Iandu para que no les pique; los araucanos invocan a Huecuvu por boca de la curandera Machi; los sioux se excitan a la guerra; los iroqueses imploran una luz que los guíe en la oscuridad:

Esperamos en la oscuridad.
 Acudid los que nos escucháis
 ayudad nuestro viaje nocturno:
 ahora no brilla ningún sol
 ahora no luce estrella alguna.
 Venid y alumbrad el camino
 porque no es amiga la noche
 que cierra sus ojos
 y esperamos en la oscuridad ³⁷.

Los algonquinos festejan a las estrellas; los navajos alzan sus letanías al relincho alegre del caballo turquesa del dios-sol; dos

³⁶ Caillois-Lambert: *Op. Cit.*, pág. 31.

³⁷ Caillois-Lambert: *Op. Cit.*

mil años antes de Cristo, una voz lanza, en el Atharva-Veda, el siguiente conjuro amoroso:

Como liana al árbol abrazada, abrázame así
 tú: ¡ámame y no te apartes de mí!
 Como águila que al volar azota el suelo
 con sus alas, azoto yo tu corazón:
 ¡ámame y no te apartes de mí!
 Como en un mismo día el sol rodea
 cielo y tierra, rodeo yo tu corazón:
 ¡ámame y no te apartes de mí!³⁸

En Hawai (principios del s. XIX) gime un treno por la muerte de un jefe:

¡Ay, ay, que mi jefe ha muerto!
 Muerto está mi señor y amigo:
 Mi amigo en el hambre,
 Mi amigo en la sequía,
 Mi amigo en la pobreza,
 Mi abrigo contra el viento y la lluvia,
 Mi abrigo contra el calor y el sol;
 El me calentaba en el frío de la montaña,
 El me sostenía en la tormenta,
 El me alegraba en la paz,
 El me protegía en la travesía de ocho mares,
 Ay, ay, mi amigo ha muerto
 y no volveré a verlo más³⁹.

La hipótesis del *poeta-mago* o del *mago-poeta* invoca la prueba de la casi universal finalidad o inspiración mágica de las más antiguas formas de poesía oral o escrita conocidas. Exhibe los Meserburger Zaubersprüche, por ejemplo, que inauguran la literatura alemana, con sus conjuros, unos de invocación a las val-

³⁸ L. Renou: *La poésie religieuse de L'Inde antique*, P. U. F., París, 1959.

³⁹ Caillois-Lambert: *Op. Cit.*

quirias; otro, medicinal: Wotan cura la pata dislocada de un caballo con estas palabras mágicas:

Ben zi bêna	bluot zi bluoda
lid zi geliden	sese gelimida sîn!

Que Borges traduce:

Hueso con hueso
 sangre con sangre
 articulación con articulación
 como si estuvieran pegados⁴⁰.

O apela a documentos más recientemente divulgados como los prodigiosos textos proféticos del *Libro de los Libros de Chilam Balam*:

Arderán las pezuñas de los animales
 arderá la arena a orilla del mar,
 arderán los nidos de las aves
 estallarán en fuego las lajas...⁴¹.

La existencia de manifestaciones poéticas de inspiración mágica no es bastante prueba para admitir la existencia de un «poeta-mago» en el paleolítico superior. Lo evidente es que en aquel tiempo el arte desempeñó una importante función biológica. Por eso las primeras muestras de poesía escrita y las primitivas orales supervivientes, tienen una finalidad no religiosa, ni decorativa, sino práctica: piden lluvia, llaman al alimento, invocan la victoria, etc... En el paleolítico superior debieron demostrar las fórmulas mágicas su propia efectividad antes de

⁴⁰ J. L. Borges: *Antiguas literaturas germánicas*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pág. 138; J. Bofill y Ferro: *La poesía alemana*, t. I, Ed. J. Janés, Barcelona, 1947.

⁴¹ *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, Trad. de A. Barrera Vázquez y S. Rendón, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

ser sistematizadas. Es la época pre-mágica en que se asientan los fundamentos de la magia.

El artista-mago aparece, según Hauser, como el primer representante de la «especialización» y la «división» del trabajo⁴². Su perfil se individualiza entre el V y el II milenio antes de Cristo.

Admitida la existencia del «artista-mago», tal como la conciben numerosos historiadores del arte, habría que aceptar igualmente la del «poeta». Tal concepción reúne en una figura ficticia nutrido haz de diversos y aun divergentes poderes, saberes, habilidades, técnicas, inspiraciones...

El mago es sacerdote, rey, profeta, general, terrateniente, científico, pintor, músico, exorcista, médico, arquitecto... Su sabiduría y poder son absolutos. Constituye una casta que transmite con los poderes y saberes enumerados la dominación de la riqueza y el monopolio de todas las actividades económicas.

Pero cuando se habla del poeta o del artista-mago conviene saber de qué se habla. Pues no hay casi duda en lo que se refiere al poeta o el artista; en cambio, el «mago» se presta a muchos equívocos.

Entre las significaciones del término hay dos que nos interesa deslindar. Una es la del «mago» en las sociedades primitivas; otra, en las civilizaciones orientales del IV al II milenio antes de Cristo. A su vez conviene distinguir el mago iranio del babilonio.

Sería una gran torpeza identificar el mago de las sociedades primitivas con el de las civilizaciones antiguas de Oriente. De acuerdo con la mayoría de los antropólogos actuales, juzgamos primitiva toda sociedad ágrafa o iletrada al margen de la corriente cultural euroamericana⁴³. En este tipo de sociedades las funciones mágicas son muy variables y no deben identificarse a la ligera con las del «mago» iranio y caldeo, por más que entre ambos existan analogías, o se las inventemos. En casi todas las culturas primitivas existentes hoy en el mundo⁴⁴ mago y sacerdote son

⁴² A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 43.

⁴³ M. J. Herskovits: *El hombre y sus obras*, pág. 89.

⁴⁴ El inventario de Hobhouse, Wheeler y Ginsberg llega a una cifra de alrededor de 650 «sociedades primitivas» (*The Material Culture and Social Institutions of The Simpler Peoples: An Essay in Correlation*, Ed. Chapman and Hall, Londres, 1930, págs. 30-44).

una sola cosa. Entre ambos no existió de hecho, casi nunca, la oposición señalada tanto por Frazer como por Durkheim⁴⁵. En las culturas neolíticas, sumerio-babilónicas, egipcias, irania, aria, prehelénica, semíticas, precolombinas, el mago y el sacerdote suelen ser una sola e indivisible persona⁴⁶. Todavía en tiempos tan recientes como los de Moisés, alrededor del 1300 a. de C., los sacerdotes egipcios no son sino magos⁴⁷.

ONTOLOGIA Y MAGIA DEL HOMBRE

Del v al II milenio cristalizan en Egipto las monarquías prethinita, florece en Sumer el Estado divino de Uruk, surgen los primeros castros siropalestinos y anatólios, prosperan en la India sucesivas culturas desde Aetta a Mohenjodaro y Harappa, despunta en China la gloria de los Cinco Emperadores Míticos; navíos cretenses despliegan velas hacia Melos, Cícladas, Chipre; la Venus de Tlatilco exhibe su seductora persona en la ardiente atmósfera de Anáhuatl; las raíces argéneas de Andalucía dan flor y música en Tartessos.

Pues bien, por todas partes reina una coincidencia sorprendente: la de atribuir al «nombre» soberanos poderes creadores. Egiptólogos y orientistas han expuesto la teoría del nombre imperante entre los antiguos y han aportado profusión de documentos probatorios. En líneas generales puede resumirse diciendo que el nombre es el ser de la cosa. Lo innominado es la nada. Crear (teológicamente hablando) es nombrar. Los dioses autoalaban en los poemas babilónicos el poderío de su palabra.

Para el chino, el egipcio, el sumerio del III milenio, el nombre está investido de poderío óntico. El nombre es condición ineludible de la existencia. Por eso el *Poema de la Creación* canta:

⁴⁵ E. de Martino: *Magia y civilización*, E. Ateneo, Buenos Aires, 1965.

⁴⁶ En la época aqueménida «magu» o «mago» es incluso sinónimo de «sacerdote» (R. N. Frye: *La herencia de Persia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, pág. 106).

⁴⁷ A. Neher: *Moïse et la vocation juive*. Ed. du Seuil, Bourges, 1957, pág. 35.

Cuando los cielos carecían de nombre
y la tierra no había sido llamada...

Estos versos, citados por Beroso, son del II milenio y muestran que crear equivale a nombrar. A fuerza de cargar de virtudes al nombre, se acabó por caer en una genuina idolatría nominalística. Pero el nombre es un arma de dos filos: es poder y destrucción. El que lo posee tiene la cosa misma. Y quien dice cosa dice criatura, animal, hombre, dios. De ahí que dioses y hombres oculten celosamente su nombre verdadero y usen uno falso en la vida diaria. Es el epíteto, son los numerosos epítetos, los usados para designar a los dioses en las plegarias. Los magos suelen alcanzar, no obstante, una sabiduría tan profunda que aprehenden el verdadero nombre de algún dios. Entonces lo subyugan. El poder de las fórmulas mágicas puede muchas veces obligar a los dioses mismos. Tampoco son extraños los textos amenazadores esgrimidos contra las deidades que se ven forzadas a plegarse a la voluntad del mago omnipotente.

Cuando una divinidad blasona de poderío se autoglorifica en la virtud irresistible de su palabra. Es lo que hace Enki, el poderoso dios de las aguas fertilizantes, el Toro rampante y copulador⁴⁸.

La fe en el poder verbal perdura durante siglos e irradia por los semitas, herederos de Sumer.

Por eso el método exegético literal es característico de la escuela catequética de Antioquía. Y en pleno siglo VII, Mahoma ostenta en prueba de autenticidad profética la pureza de su lenguaje⁴⁹.

Sin duda, en una cultura que potencia así la palabra la poesía, en cuanto forma verbal, goza de profundo respeto. Todavía, el narrador de cuentos o el recitador ambulante es oído religiosamente desde Turquestán hasta Marruecos.

El asiriólogo Georges Conteneau relata cómo los obreros y pueblo de una aldea del Irán oían recitar fragmentos del poema *Shah-Named* de Firdousi con atención casi religiosa.

En las culturas del Oriente Antiguo se muestra con evidencia

⁴⁸ S. N. Kramer: *Mitologías del mundo antiguo*, Plaza y Janés, S. A., Barcelona, 1965, págs. 96 y sigs.

⁴⁹ G. Dupont-Ferrier: *L'Europe au Moyen Age*, Armand Colin, París, 1930, pág. 140.

que la religión es un fenómeno del lenguaje y la literatura un fenómeno de la religión, como ha escrito certeramente Etiemble a propósito de las literaturas clericales⁵⁰.

La palabra es el arma que sitúa al hombre en la cúspide biológica de este mundo. El don de la palabra señala al privilegiado. El artista de la palabra, el creador de palabras es el creador por antonomasia:

Et moi qui fais les choses éternelles avec ma voix,
faite que je sois tout entier
cette voix, une parole totalement intelligible!

(Paul Claudel: *Deuxième Ode.*)

Por todas partes se oye la misma canción y se proclama la misma fe. El nombre es la esencia de las cosas. Para que algo no muera, alcémoslo a eterna vida con la creadora magia del nombre, la virtud irresistible del canto.

Cuando el poeta eleva sus himnos en las altiplanicies de Anáhuatl, llueven las esmeraldas, ruedan las flores y el sol torna a México un resonante topacio. ¿Qué es poesía? Oigamos una voz que viene de Nezahualcóyotl:

Lo he comprendido al fin:
Oigo un canto: veo una flor:
¡Oh, que jamás se marchiten!

(A. M. Garibay K.: *La literatura de los aztecas*, Ed. J. Mortiz, México, 1964.)

⁵⁰ Etiemble: *Littératures cléricales*, en *Histoire des Littératures*, Encyclopédie de la Pleiade, t. I, Gallimard, París, 1955, págs. 27 y sigs.

Gusdorf y Cassirer son del mismo parecer. Vid. Gusdorf: *La palabra* y de E. Cassirer: *Mito y lenguaje*, ambos editados por G. N. V., Buenos Aires, 1957 y 1959, respectivamente.

ZONA ANGIOLOGICA

El poeta prefigura su personalidad y su perfil social en Sumer. Nace allí, en la infinita llanura angustiosa y materna, más amarga que el desierto, pero más dulce que los jardines del Edén. El viento, el fango, la nube, la riada, el calor, el polvo, enseñorean la región sagrada. Sus pantanos y su barro destruyen las huellas de las civilizaciones, pero son la mejor tierra del mundo para los cultivos cereales⁵¹. El limo corruptor es al mismo tiempo la materia propicia a la cerámica, a la arquitectura y al hombre, que es hecho, según los libros sacros, de este fango mortífero y vital.

El paisaje, dotado de propiedades desconcertantes, ya presenta una faz benigna⁵², ya un rostro amenazador⁵³: Sumeria es un país «tam» por excelencia, es decir, positivo y negativo, oscuro y luminosos, santo y demoníaco, fecundo y estéril: Urim y Thummim⁵⁴.

La histórica llanura está angustiada por la obsesión de fuegos y diluvios divinos; es una zona angiológica en la que el hombre se asfixia entre amenazas del cielo y bendiciones de la tierra.

Suena la poesía en la voz de la vida acorralada contra las dunas arcillosas o los dioses del Golfo Pérsico. Unas veces es como el delicado gorjeo del bulbul; otras, el seco ritmo del ronco y resonante «lilisu».

La vida es difícil en los llanos mesopotámicos. Es necesario trabajar y organizarse. El hombre cosecha aquí los primeros frutos de la civilización. Triunfal es su respuesta al desafío de la naturaleza⁵⁵. La civilización es un movimiento ascendente,

⁵¹ Herodoto: *Los nueve libros de la historia*, «Clfo», Ed. Vergara, Barcelona.

⁵² Schneider: *La religión de los sumerios y acadios*, en «Cristo y las religiones de la tierra», t. II, pág. 366.

⁵³ H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen: *El Pensamiento pre-filosófico: Egipto y Mesopotamia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pág. 169.

⁵⁴ T. Mann: *José el Proveedor*, Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1950. Allí se expone el concepto de «tam», págs. 200 y sigs.

⁵⁵ A. Toynbee: *Estudio de la Historia*, t. I., Ed. Emecé, Buenos Aires.

vertical, celestial, que afirma su base en la tierra. Mientras más sólidamente apóyase en ella, más segura es su ascensión. Estamos en la tierra tendida, horizontal, femenina. Por eso el hombre es un constructor de torres macizas, escalonadas, viriles. Estamos en un país de pugna, de matanza, de inmortalidad. Estamos en un país agonal.

Hasta en las venas del sumero, protagonista misterioso de la gesta civilizadora, luchan los genios de tres sangres⁵⁶. El sentido agonal rige la arcaica mitología. En sus mitos se vislumbra el conflicto de los navegantes con la precedente cultura matriarcal. Los pueblos marítimos que establecen las primeras fundaciones del Golfo Pérsico son los «hombres-peces» de la leyenda que tienen por dios a Ea, el Señor del Mar y Maestro de la Inmortalidad. En toda la mitología mesopotámica hay reflejos de oposición a Ea, el dios marino, y la Diosa Madre, Inanna o Istar⁵⁷. Por la llanura de Sumer pasan pueblos, razas, creencias. La inestabilidad reina en su historia. Lo único permanente es la tierra y sus eternas inspiraciones. El índice de las invasiones, conquistas, imperios arrasados y erigidos nos da una imagen tumultuosa. La historia diríase arrastrada por influjos presionales y sus reyes, soberbios y devastadores vientos. La historia de Sumer es la de una inmensa llanura barrida por violento huracán.

La civilización mesopotamia —escribe T. Jacobsen— se desenvuelve en un medio notablemente distinto (al egipcio). Aquí encontramos, por supuesto, la misma regularidad cósmica —la sucesión de las estaciones, el constante curso del sol, de la luna y de las estrellas—, pero, también, tenemos un elemento de fuerza y de violencia que no se observaba en Egipto. El Tigris y el Eufrates no son como el Nilo. Sus avenidas son caprichosas e imprevisibles, pueden romper los diques construidos por el hombre y arrasar sus cosechas. Soplan vientos agostadores que arrastran un polvo asfixiante y sofocan al hombre; caen lluvias torrenciales, que convierten el suelo firme en un mar de lodo

⁵⁶ L. Woolley, como Schneider (*Op. Cit.*) cree a los sumeros mezcla de tres pueblos: aborígenes prediluvianos de al-Ubaid, gentes posdiluvianas del Norte y navegantes llegados del Golfo Pérsico (Ur, ciudad de los caldeos, 21-22).

⁵⁷ A. Dempf: *La expresión artística de las culturas*, Ed. Rialp, Madrid, 1962, págs. 90 y sig. De la misma opinión son Schneider y Woolley, partidarios de un sincretismo inicial. Un buen ejemplo de la originaria amalgama es el caso de los neosumerios cuyos reyes se titulan soberanos de Sumer y Akkad.

e impiden al hombre moverse con libertad, so pena de hundirse en el fango. Así en Mesopotamia la naturaleza no se puso límites; en la plenitud de su poderío, interfiere y contrarresta la voluntad del hombre, haciéndole sentir claramente su escasa importancia⁵⁸.

CANTORES BABILONICOS

Babilonia; omphalos; clave del mundo. Nuestra imagen de la ciudad está hecha de deseo, de pecado y ensueño... Los de-nuevos bíblicos, las imprecaciones de los profetas, los salmos lacrimosos del cautiverio, han contribuido a que la insigne villa acabe por ser sinónimo de toda abominación. De ahí su irresistible atractivo. El raquíctico césped de nuestra existencia anhela secretamente el impacto de la monstruosa pezuña. El orden rígido que yela nuestra vida y la petrifica en rutinario objeto está minado en sus entrañas por un loco amor a la anarquía.

He aquí Babilonia:

Su estatura, a los cielos,
 su estatura, la de la tierra,
 diosa por la tiara de su cabeza,
 el pájaro divino Imdugud a su lado,
 la tormenta a sus pies,
 a su derecha, tendido, un león,
 tendido, a su izquierda, un león...⁵⁹.

Surge entre cuadrúpedos alados y yergue, abrumadora de belleza, su primogenitura entre las ciudades. De ella desciende todo un linaje monstruoso y sacro: Alejandría, Roma, Bizancio, Pekín, Londres, Tokio, Moscú, Nueva York, Berlín...

Los cantores callejeros recorren a la ventura las riberas floridas del Eufrates, que ciñe a Babilonia y la regala con sus aguas brotadas de manantiales divinos. Su posición está entre la de los mousgkinou (artesanos) y los esclavos. Son criaturas errantes que

⁵⁸ Frankfort, Wilson y Jacobsen: *Op. Cit.*, pág. 169.

⁵⁹ Schneider: *Op. Cit.*

cantan y danzan para los ociosos. A veces recitan viejos cuentos y la multitud pendiente de su boca oye absorta la narración. Sobre los juegos de palabras y compases de tambor cae la sombra de los jardines colgantes para los que nació en Persia la palabra y la idea de «paraíso»⁶⁰.

Pero no es esta juglaría narrativa, mímica, pirueteril, que acaso procede del olvidado mundo lemúrico, no son estos histriones y buscavidas los que responden sólo al título de cantores babilónicos, con su tesoro oral de canciones y su venerable repertorio de mimos y diversiones espectaculares, sino los engréidos escribas también, que por primera vez en la historia humana fijan por escrito la sabiduría y la poesía de todas las edades. Nuestro «poeta-escriba» es un artista clerical o palatino, porque la primitiva teocracia está desde hace tiempo desgarrada por el cisma «palacio-templo».

La situación del poeta es la del escriba. La profesión está abierta a todos, pero sólo los privilegiados pueden dominar el difícil arte. La profesión no puede ser más ilustre. En el IV milenio ya hay escribas, si bien su sistema de escritura es pictográfico. Entre ellos se reclutan médicos, sacerdotes, militares, contables, reyes, ¿y poetas? Para nada son nombrados; mas sus obras están ahí, cargadas de extraños colores y de estridentes o pesados sonidos. Adivinamos algunos nombres a través de la niebla de impersonalidad que envuelve a la obra de arte en Mesopotamia⁶¹: Enlil-muballit, el Sabio de Nippur, el chantre Msungalkamma, Gudea dictando tablillas para la posteridad, Ashurbanipal, el rey sabio y cruel, amante de la caza en el desierto y del vino bajo las enramadas, tan ufano de dominar las artes escriturísticas como de subyugar, a todo el universo, según rezan sus enfáticos cilindros.

No sólo en los complejos mitos cosmogónicos y teológicos aparece la poesía. Resplandece con frecuencia en los textos que prometen ser más protocolarios o rituales:

Como joven que construye una casa nueva,
no pensaba en ningún otro goce,

⁶⁰ M. Rutten: *Babylone*, P. U. F., París, 1958, pág. 31. En otro lugar le atribuye origen sumero (*La science de chaldés*, P. U. F., París). Pero sólo a la idea, no al vocablo.

⁶¹ A. Hauser: *Op. Cit.*, t. I.

como vaca que vuelve sus ojos a su ternero
 enderezaba él todo su afecto a su templo,
 como hombre que come poca comida
 no se cansaba de seguir andando... ⁶².

Y el terrible Ashurbanipal nos habla así de sí mismo y aunque sabemos de él cosas crueles, acaba ganando nuestra simpatía:

Yo, Ashurbanipal en el palacio
 comprendí la sabiduría de Nebo.
 Todas las artes de la escritura,
 toda la artesanía,
 todo lo he dominado.

... ..

... entre los reyes que hubo antes
 ninguno supo esas artes...

Yo leo las ingeniosas tablillas de Sumeria
 y la oscura lengua acadia, difícil de usar correctamente;
 me place leer piedras grabadas antes del diluvio ⁶³.

De los símiles de las tablillas de Judea se exhala una fresca y vaga emanación. Hemos escogido a propósito textos convencionales porque la poesía es un aroma que se desprende de casi todos los relatos con tal que no se trate de registros de contabilidad. Plegaria, ensalmo, cuento, maldición, en cualquier parte aparece. Mas no el poeta. Los autores de los poemas de *Isthar*, *Gilgamés*, *Enuma Elis* no los conocemos. Los textos remotos son fijados en las escuelas de los palacios y los templos. Las plegarias, conjuros, invocaciones, fórmulas mágicas y profecías sumeros son copiados en la vieja lengua para mantenerlos en la plenitud de su eficacia.

El escriba que hace o copia versos no es diferenciado ni

⁶² Hartmut Schmökel: *El país de los sumeros*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, pág. 95.

⁶³ Moorhouse: *Historia del alfabeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

Conteneau duda de que Ashurbanipal sepa tanto como dice el citado texto. Vid.: *La vida cotidiana*, en *Babilonia*, pág. 195.

distinguido especialmente. La palabra poética no se ha desprendido con vida propia del lenguaje religioso o de las inscripciones megalómanas de los monarcas asirios. La figura del poeta se confunde con la del sacerdote o del juglar.

El escriba, que no siempre es eclesiástico, ocupa una posición social elevadísima y por lo tanto el artista de la palabra es tenido en mucho más que el artesano, a pesar de que el trabajo corporal no se menosprecia. Los reyes se dignan trabajar en la construcción de los templos arrimando ladrillos con humildad de albañil. De la alta categoría del escriba qué mejor testimonio que la citada alabanza del rey bibliófilo. Por otra parte, la diferencia de clases no se manifiesta en Babilonia con la fuerza que en otras culturas.

EL «AKH» DEL POETA

Si el poeta anónimo ignorante de su propia virtud se adivina a través de ciertas personalidades allá en Sumer y Babilonia, estaba reservado a Egipto el privilegio de proclamar por primera vez su gloria y, a la luz de ella, romper el anonimato que pesaba sobre él:

Estos sabios escribas...
 Sus nombres durarán eternamente
 aunque hayan desaparecido, ellos,
 y haya acabado el tiempo de su vida
 y su posteridad sea olvidada.

No construyeron pirámides de bronce
 ni estelas de hierro...
 partieron los servidores de su culto;
 el polvo cubrió sus estelas;
 sus alcobas fueron olvidadas.

Pero su nombre es pronunciado a causa
 de los libros que escribieron
 porque son bellos...

(«Sátira de los oficios») ⁶⁴.

⁶⁴ R. Queneau: *Histoire des littératures*, t. I, pág. 145, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1955.

Los hombres sin rostro errantes por las riberas del Eufrates son figuras de cara iluminada a orillas del Nilo. El elogio del escriba en la «Sátira de los oficios» demuestra que la personalidad del poeta está en fase de plena ascensión. Aunque sigue siendo un ente difuso, en la «Sátira» ya se juzga que hacer bellos libros es algo glorioso. Se escribe sobre el que escribe y aparece el escritor con conciencia de tal. El poeta empieza a sentirse y saberse diferente del escriba común. Es lo que traslucen los poemas conservados.

Sabemos que el «escriba» (a diferencia del «poeta-oral» o juglaresco) goza en Egipto de una elevada posición social. El arte de la palabra, espiritual por excelencia, le asegura ese rango. En cambio, el artista plástico es desdeñado por ser la suya una actividad manual. El único que, excepcionalmente, se exime es el arquitecto, realzado por privilegio faraónico sobre su primitiva condición de artesano: «Cuando fue nombrado Arquitecto Real, yo (su hermano) gobernaba en su nombre la colonia de obreros, dice un personaje»⁶⁵. Acaso la creación poética aumente el prestigio del escriba. Es sobre el prestigio sobre el que se establece en Egipto la posición social.

Paralelamente a las conquistas vitales de la técnica, el hombre ha ido elaborando explicaciones tranquilizadoras a la inquietante angustia de la vida, la muerte, el universo. Las explicaciones son las grandes religiones antiguas. La poesía está confundida con ellas y o bien es la base misma de las construcciones míticas, o éstas, como se ha querido, ponen fundamento a toda actividad poética⁶⁶. Los hechos revelan que, en su origen, la poesía es un fenómeno religioso y el poeta permanece por eso absorbido y como oculto tras el sacerdote o el mago.

Pero he aquí que en Egipto las condiciones económico-sociales

⁶⁵ J. A. Wilson: *La cultura egipcia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953 (fragmento citado de la autobiografía del arquitecto Nekheba), pág. 140.

⁶⁶ Schorer Mark: *Mythology (For the Study of William Blake)*, «Partisan Review», vol. 4, 1942.

Chase R.: *Notes on the Study of Myth*, «Partisan Review», vol. 13, 1946

Peñuelas Marcelino C.: *Mito, literatura y realidad*, Ed. Gredos, Madrid, 1965.

les permiten hacia el II milenio que esa situación se modifique y evolucione. Así se esboza una clara autonomía y autoconciencia que es aurora del inminente profesionalismo griego.

«MA'AT» EGIPCIO

Luce Egipto un grande y profundo equilibrio nacido del ritmo patente que reina en el país. La tierra, el cielo y el agua obedecen religiosamente a su ley. Sobre ella se edifican la vida, la muerte, la inmortalidad. El ritmo constituye el trasfondo de la legislación y del folklore, de la teología y la escatología, del sentido trágico y del optimismo, de la civilización y del amor a la paz característicos del Egipto faraónico. El hombre confía en sí porque sabe y prevé. Nace un humanismo diferente del griego, pero con muchos puntos de contacto. La autoconfianza, inseparable de la autoafirmación, produce, entre otras consecuencias, lo que hemos llamado tentativa o esbozo de personal autonomía del poeta. La armonía egipcia, el «ma'at» cósmico lo saca de la nada anónima con su voz.

Lo importante es que, al lado de otras especialidades, des-punte la del poeta y que sepamos cómo se llama el autor de la «Sátira de los oficios» o el de tal *corpus* profético, por ejemplo, pues ello asegura un progreso en orden a la delimitación de su singularidad. No importa que a veces el oficio de poeta aparezca inserto en un haz de diferentes actividades: arquitecto, ministro, escriba, jefe de escultores, o que parezca prosperar a la sombra protectora de la religión. Es como profeta como pasó a la historia el nombre de Ipuver o el de Isaías, pero ya es bastante que la revelación del futuro adquiera un matiz personal, que en vano buscaríamos en los augurios y adivinaciones de los magos babilónicos, cerradamente impersonales, celosamente anónimos.

Claro está que de una personalidad naciente y borrosa como la que nos ocupa no se podía esperar nada determinado, siendo la poesía una grave forma ético-religiosa o un portavoz cortesano y propagandístico o un «ludus» popular (aunque su escenario sea la fiesta de los magnates y aristócratas). Su movimiento

parece ajustarse a la ley señalada por Hauser⁶⁷, según la cual es el tema y no la clase social lo que determina en Egipto el tono hierático o naturalista del arte. Al lado de una poesía ceremonial florece otra familiar y subjetivista. Al lado del himno teológico, la canción de amor⁶⁸.

PROTOHISTORIA DEL POETA EN LAS HISTORIAS ARIAS

La aparición del poeta en las áreas culturales indo-europeas siguió un proceso parecido al observado en las egipcia y mesopotámica. Los arios, extendidos desde el Rhin hasta el Caspio hacia el 2500 a. de C., según tradicional hipótesis, constituían un bloque humano definido en orden a la cultura por una serie de rasgos comunes. Hoy se tiende a precisar y reducir la cuna, siempre dudosa, de la primitiva humanidad aria, que J. Nadou⁶⁹, adelantándole el calificativo de «utópica», propone localizar, hacia la mitad del III milenio (a. de C.), en una zona que englobaba el SE de Europa y Rusia meridional. Esta región se distribuía al principio de la edad de los metales en 4 áreas: «Cultura de la cerámica de cintas» (rubannée); de «Tripolye»; de los «Kourganes» (túmulos) y de las «puntas de peine» (Volga). El problema está en averiguar cuál de ellas dio nacimiento a la aria. Abundan las respuestas negativas⁷⁰. Todo se mueve en terreno inseguro.

Hemos aludido a comunidad de ciertos rasgos culturales que acreditan la primitiva unidad del mundo ario: entre los más importantes está el lingüístico. Los llamados pueblos ricos, indogermánicos o indeuropeos, no se definen como conjunto racialmente unitario. Resulta en extremo incorrecto, pues quien ante

⁶⁷ A. Hauser: *Op. Cit.*

⁶⁸ A. Hauser: *Op. Cit.*

⁶⁹ Nadou: *Histoire universelle*, Encyclopédie de la Pleïade, t. I, página 74, París, 1956.

⁷⁰ Dumézil, G.: *Leçon inaugurale au Collège de France*, París, 1949.

todo impone el parentesco es el lenguaje. Al referirnos a los indoeuropeos, no debemos pensar en términos raciales, sino lingüísticos⁷¹.

Tampoco entre los primitivos arios puede hablarse del poeta como hombre que realiza una actividad especial (especialización o profesionalismo) a pesar de la abundancia de manifestaciones poéticas himnicas, sapienciales, narrativas, épicas, teológicas. Imperan el anonimato y la independencia, realizándose el principio que afirma para las formas del espíritu no el divorcio, sino la más estrecha simbiosis, hecho que en el fondo persistió siempre: *Nulla ars in se tota versatur*.

A la poesía escrita precedió, desde la meseta del Irán al valle del Indus, en persas e hindúes, como en germanos y celtas, una larga etapa oral en la que el poeta carece de personalidad literaria. Su indefinición se comprueba desde Irlanda hasta la India. Así, el vocablo iranio «kavi» (que también se encuentra en la India) significa a la vez rey, mago, sabio y poeta.

Es relativamente bien conocida la existencia de una viejísima épica oral, el ciclo «kayaniense», fuente suprema de la posterior épica pan-iránica. Los arios o indoeuropeos gozaron desde antiguo el arte de la palabra. Los oradores y bardos superabundaron entre ellos⁷².

Dentro de la épica oral irania se distinguen dos ciclos: el «religioso» y el «profano», que más tarde se funden —como muestra todavía el *Shahname* o *Libro de los Reyes*, de Firdousi, que participa de ambas inspiraciones—. Pero con tales referencias nos desviamos hacia el siglo XI. El precursor de Firdousi, Dagigi, inició la epopeya sobre el mismo tema y sólo pudo escribir un millar de versos, porque fue asesinado. El *Shahname* de Firdousi es una extensa epopeya de más de 50.000 dísticos que describe la historia del Irán desde sus orígenes míticos hasta

⁷¹ Hubert: «Los celtas», *La evolución de la humanidad*, cap. II al IV, Barcelona, 1941.

Klineber: *Psicología social*, cap. XI, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

F. M. Müller: *Biographies of Words and the Home of Aryans*, 1888.

⁷² H. G. Wells: *Breve historia del mundo*, cap. XIX, Ed. Grandes Autores, Buenos Aires, 1944.

la conquista árabe en el siglo VII y recoge la milenaria tradición oral⁷³.

Hacia el siglo VII se empiezan a escribir los viejos poemas narrativos y religiosos. En todo caso, no fueron los sacerdotes los únicos depositarios del rico tesoro épico. Hubo también, como entre germanos y celtas, muchos bardos y juglares en cuyos cantos se complacían los caudillos y la aristocracia⁷⁴. La misión del juglar fue la de mero transmisor anónimo, sin que ello excluya las posibles alteraciones, de acuerdo con la teoría de las transmisiones orales expuestas por Van Gennepe⁷⁵.

La leyenda coincide con la historia en hacer partir de Zoroastro la épica irania⁷⁶, a la que iba íntimamente ligada la mitología. Pero la verdad es que los restos supervivientes de la obra zoroástrica testimonian pocos destellos de poesía. De la extensísima obra que se le atribuía en la antigüedad, sólo nos quedan los «gâ-thâs». Sin embargo, una remota leyenda afirmaba que Zoroastro había escrito 20 libros, integrado cada uno por 100.000 versos, y que estas obras habían sido escritas sobre 12.000 ó 1.200 pieles de vaca, que fueron destruidas por Alejandro en Persépolis el año 330 a. de C.⁷⁷.

Como sus hermanos medopersas, los indios históricos inician su literatura con textos religiosos orales que luego fueron escritos. En el siglo VI a. de Cristo se registró una extraordinaria actividad, pero las epopeyas no son redactadas hasta el siglo I de nuestra era, y van cristalizando en círculos privilegiados de aedos o bardos que habitan en ermitas, y en contacto con los medios «kshatriyas» o nobles. El *Maha-Bhârata* atribuido a un personaje ficticio (Vyasa) es anónimo y escrito en sánscrito purificado de arcaísmos védicos⁷⁸, cuya réplica, según Oldenberg, sería el

⁷³ H. Massé: *Firdousi et l'épopée nationale*, Ed. Perrin, París, 1935; H. Massé: *Anthologie persanne*, Ed. Payot, París, 1950, pág. 24.

⁷⁴ Frye: *La herencia de Persia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, página 61.

⁷⁵ Van Gennepe: *La formación de las leyendas*, Ed. Librería Gutemberg, de José Ruiz, Madrid, 1914, pág. 252.

⁷⁶ Frye: *Op. Cit.*, pág. 61.

⁷⁷ Royston-Pike: *Dictionnaire des religions*, Ed. Presses Universitaires de France, París, 1954.

⁷⁸ L. Renou: *Les littératures de l'Inde*, cap. I, Ed. Presses Universitaires de France, París, 1951.

latín en tiempos de Dante⁷⁹. El *Ramayana*, de dudoso autor (Valmiki), parece anunciar un mundo más cortesano que heroico. No hay rastros de poetas personales, profesionales. La poesía florece en el anonimato.

La figura del bardo lo domina todo. Es un artista oral muy celebrado por los círculos aristocráticos y probablemente por el pueblo. Su figura deja adivinar un especialista consciente de su misión social de «memoria» o, como dijo de sí mismo Víctor Hugo, de «conciencia sonora» de un pueblo. Una estrecha comunión liga al bardo con su nación, de cuyas tradiciones histórico-religiosas es sagrado depositario. Su personalidad amorfa es mucho más vaga que la del escriba mesopotámico o egipcio, y mayor también acaso su independencia. Es un personaje, muchas veces venerable, respetado en la corte del príncipe y en la bulliciosa plaza pública. Tiene conciencia no de artista seguramente, sino de transmisor y de médium, o, al menos, la conciencia artística ocupó un plano secundario, arrinconada tímidamente en un ángulo penumbroso. Pues las largas tiradas de dísticos o «çlokas» de las narraciones épicas florecen en brillantes alardes estilísticos. El sánscrito, llamado clásico o profano, fijado más tarde por los gramáticos hindúes, fue rico en variedad de adornos verbales, a los que alude el nombre mismo de sánscrito, que significa «provisto de todos sus ornamentos» en oposición al vulgar «prâcrito» o lengua elemental y sin ornato⁸⁰. De lo cual se deduce que el aeda no fue, ni mucho menos, un simple recitador, sino un artista.

LOS POETAS VELADOS DEL «CHE-KING»

Los más antiguos fragmentos escritos descubiertos en China, el año 1899, cerca de Nganyang, capital de la Dinastía Yin, iluminaron la primitiva historia extremooriental.

A partir de 1950 fueron descubiertos otros fragmentos que a través de exégesis, siempre inseguras, permitieron la recons-

⁷⁹ Oldenberg: *Literatura de la antigua India*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1956, cap. III.

⁸⁰ L. Renou: *Littérature sanscrite (Histoire des Littératures)*, vol. 1), pág. 943, París, 1955.

trucción de lo que fue la cultura china hacia los tres últimos siglos del II milenio antes de Cristo⁸¹.

La más remota colección poética, la venerable antología conocida por *Che-King* o el *Libro de los versos*, recopilación atribuida al celo de Confucio, reúne canciones e himnos procedentes del II milenio antes de Cristo.

En las 305 composiciones de la llamada poesía «Che» se distinguen, por orden cronológico, los «Song» o himnos religiosos, subdivididos a su vez en «Song del País de Lou», «Song del País de Tcheu» y «Song de la Dinastía Chang». Los más antiguos son los de «Tcheu», probablemente del siglo X a. de C. Los «Song» carecen de pretensiones literarias o artísticas. Constituyen primordialmente una «hímnología sacra» y un tono de sobria sencillez los distingue.

Los «Ya», o poemas cortesanos, son, en cambio, más elaborados y estéticos, en sus modalidades típicas de «pequeños» («síaya») y «grandes» (ta-ya). Abundan en ellos los conmemorativos y los descriptivos de juegos y ocupaciones favoritas de la nobleza; pero también aparecen la lamentación elegíaca por la decadencia de la época y la queja popular por los desastres de la guerra. La civilización china, igual que la egipcia, fue esencialmente pacífica, como corresponde a toda cultura fundada sobre un amplio cimiento campesino o agrícola⁸².

El tercer grupo de piezas literarias lo forman los «Fong» o «canciones de amor», la sección más bella y espontánea, pero no por eso más personal. Los «Fong» desarrollan temas tradicionales y no expresan casi nada privado o individual.

Las 305 poesías del *Che-King* son anónimas. Revelan todo el mundo del espíritu y arrojan viva luz sobre el carácter de la cultura china en la edad de los metales.

No hay duda sobre el origen de la poesía «Che». Su fundamento es doble y expresa el primitivo dualismo de la sociedad china: de un lado, los «agricultores»; de otro, los «cazadores-guerreros». Pero la civilización china se desarrolla con preferencia a partir de los primeros núcleos urbanos, centrados por el

⁸¹ M. Kaltenmark: *Littérature chinoise* (en *Histoire Universelle des Littératures*, vol. I), Ed. Nouvelle Revue Française, París, 1955, página 1167.

⁸² R. Turner: *Las grandes culturas de la humanidad*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pág. 396.

J. Ortega y Gasset: *Teoría de Andalucía*.

palacio del príncipe, en torno al cual todo es organizado y dispuesto con rigor canónico. Mientras que el campesino queda atrasado y sigue usando útiles del neolítico en pleno florecimiento del bronce, el hombre de la ciudad (el cazador, el soldado) evoluciona y crea la gran cultura urbana entre los siglos XVIII y VIII a. de C.⁸³.

Ya hemos señalado el carácter anónimo de todas las composiciones recogidas en el *Che-King*. Aquí también asistimos al desfile de una gran diversidad de poetas velados que recuerdan a los que hemos llamado «poetas sin rostro» de Babilonia.

Estos poetas «velados», anónimos, impersonales, pertenecieron a todas las clases sociales de la China entre el II y el I milenio a. de C. Muy pronto, pero posteriormente al Oriente próximo, los escribas constituyen un prestigioso y orgulloso grupo dentro de la sociedad sónica. No ha faltado quien afirme que «el escriba» fue antes que la realeza. Esta lo presupone. Sin el escriba, no es siquiera imaginable la organización de los pequeños principados o «palacios-ciudades», centros urbanos sobre los cuales se constituye más tarde el imperio.

Los escribas son los que fijan las piezas del *Che-King* salvándolas del olvido. Su «status» es elevadísimo. Desprecian desde muy pronto el trabajo manual. Símbolo de esa actitud son las largas, afiladas, cuidadísimas uñas, que inutilizan sus manos para todo trabajo que no sea el delicado arte del pincel caligráfico.

El vocabulario refleja, según Gernet, las diversas ocupaciones que determinan los «status» sociales. El escriba forma una poderosa burocracia al servicio del príncipe, que gobierna feudalmente sus dominios.

En relación con la poesía, originariamente oral, su labor fue probablemente de una estricta pasividad. Las canciones campesinas («Fong») no pierden su lozanía. Después de tres mil años mantienen su inspiración fresca:

¡Oh, las alas del efímero!⁸⁴
 ¡Oh, la hermosa vestidura!
 ¡Cuánta tristeza en mi alma!
 ¡Vente a vivir a mi lado!

⁸³ J. Gernet: *La Chine ancienne*, Ed. Presses Universitaires de France, París, 1964, págs. 33 y sigs.

⁸⁴ Efímero es un insecto.

¡Oh, las alas del efímero!
 ¡Oh, los brillantes vestidos!
 ¡Cuánta tristeza en mi alma!
 ¡Ven y descansa a mi lado!

¡De tierra surge el efímero!
 ¡Lino en túnica de nieve!
 ¡Cuánta tristeza en mi alma!
 ¡Ven a gozar a mi lado!

Esta canción manifiesta la levedad, la espontaneidad y la técnica paralelística consustancial a la lírica china. Los mismos caracteres se revelan en la canción titulada «Sol naciente»:

¡Sol naciente!
 ¡Doncella hermosa
 luce en mi casa!
 ¡Brilla en mi casa,
 me sigue fiel!

¡Luna oriental!
 ¡Virgen hermosa
 brilla en mi puerta!
 ¡Luce en mi puerta,
 sale y me sigue!⁸⁵

El poeta «Che» es un desconocido, afincado al surco de la vieja labranza, o al servicio de palacio. Es un refinado escriba saturado de historia que celebra el poderío de su señor; es un sacerdote o un campesino. Pero sea quien fuere, es un lírico. La ausencia de épica es característica. La guerra inspira vigorosos o quejumbrosos denuestos. La fuente inspiradora es el amor, la naturaleza, la alegría de vivir, la fastuosidad y las costumbres de la aristocracia: la paz.

Nada de escatología ni de teología. El cantor chino aprende su sabiduría del cielo. La ciencia humana es reflejo de la celeste.

⁸⁵ Los dos poemas aquí insertos proceden de la obra de R. Caillois y J. C. Lambert: *Trésor de la poésie universelle*, Ed. Gallimard, París, 1959, págs. 524 y 527-28.

La vida del hombre y de la sociedad obedece como la celeste y la natural al eterno ritmo manifiesto en la alternativa del «yin» y del «yan», que no significan «oposición», sino «complemento», «polaridad», «fecundidad». El fondo sencillo, humano, «de tejas abajo» del *Che-King* explica suficientemente el interés de Confucio por su recopilación. La poesía «Che» concordaba perfectamente con la orientación a-metafísica de su filosofía.

AEDA ANDINO

El escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias marcó en su obra *Clarivigilia primaveral* el acercamiento directo al mundo y al lenguaje poético de la poesía precolombina⁸⁶. Realmente son seductores y nuestra época está asistiendo a su descubrimiento. Su seducción se funda no poco en extrañas analogías con nuestro arte. La poesía precolombina nos conmueve con acentos que diríamos actuales. K. Rexroth subraya las analogías manifiestas entre la poesía oral india norteamericana (chippewa, sioux, pawnee, papago, etc. ...) con la poesía clásica japonesa, Mallarmé, los «imaginistas» y los modernos franceses y americanos⁸⁷.

Fenómeno parecido se registra en la plástica. Germán Arciniegas señala en su comentario a la Venus de Tlatilco el parecido de su cuerpo con las esculturas femeninas de Henry Moore y las analogías de su cara bifaz con los rostros dobles de Picasso⁸⁸, analogías que enlazan el arte contemporáneo con el americano del año 1500 a. de C.

Ahora se empieza a conocer el tesoro de la poesía precolombina, que yacía oculto en viejos códigos y en tradiciones orales recogidas desde el Paraguay (L. Cadogan) hasta E.E. U.U. (Densmore), como lo había sido el *Kalevala* en el siglo pasado.

Según la intuición poética de M. A. Asturias, música, escultura, poesía, están en las criaturas que pueblan el universo, pero

⁸⁶ M. A. Asturias: *Clarivigilia primaveral*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1965.

⁸⁷ Rexroth: *Chants indiens* (sobre la colección de poesía oral recogida por Densmore y publicada por The United States Bureau of Ethnology Collection), en la revista «Profils», núm. 16, París, 1956, págs. 218-228.

⁸⁸ G. Arciniegas: *El continente de los siete colores*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1965, págs. 25, 26, 29.

carecen de magia. Entonces crean los dioses al artista que infunde fuerza mágica a sus obras:

Que la niebla se levante temprano
olorosa a tamarindo, a chopo, a suquinay,
que tienda sobre las palabras sus manteles
y creados sean los Cuatro Magos del Cielo
con ombligo de Sol y copales preciosos.

Sean de maíz negro,
el maíz enroscado de los sexos y las culebras,
sus cabellos, sus pupilas y su sueño.

Sean de maíz blanco,
el maíz enroscado del esperma y la luna,
sus dientes, la cal viva de sus córneas,
sus huesos y sus uñas.

Y sea su carne de maíz amarillo
humedecida en agua dulce
de la noche al lucero
y despellejado con cal viva
con conocimiento ciego,
la cal de los ojos
del Ambimano Tatuador,
aquel que fue destruido
con sus creadores de mundos de sueño
por el hombre de barro
que a su vez fue aniquilado
por el fuego, la risa de las piedras,

Y así fue creado
el Hombre-de-las-Cuatro-Magias,
el que viste plumas verdeazules
de quetzal y flores cubiertas de rocío,
el que alumbraba y arde como pino resinoso,
el que hace lucir las cosas
en un país forjado a miel...

La estrofa última de este poema precisa que en las cosas hay tres partes llamadas las «tres mitades». La «mitad desconocida»

es la que el mágico agrega (por mágico entiéndase artista, poeta)⁸⁹.

Y en otro sitio:

El del Copal del Canto está allí
y más allá de las palabras.
No es el canto por la palabra,
es la palabra por la magia⁹⁰.

Aquí se establece la función originaria de la poesía: su finalidad mágica.

A juicio de Densmore, el papel de los cantos en la sociedad indígena americana de nuestros días es semejante al de los sacramentos en las religiones superiores. El poeta es algo más que un adivino. Sus cantos, además del adivinatorio, poseen en la sociedad un valor absoluto, intrínseco, por sí mismos: la obra de arte es sagrada en el sentido que Rudolf Otto asignaba a lo «santo»: «Es un objeto que domina a la realidad en su nivel más alto»⁹¹.

La función social del poeta es, como la del escriba, pontifical: su canto posee virtud unitiva entre individuo y sociedad, individuo y naturaleza, dios y pueblo.

El aeda guaraní, inca, maya, azteca, es venerado por su inspiración porque de los dioses desciende el carisma poético. El don del canto le llega por el secreto camino de los sueños. El poeta precolombino justifica su razón de ser en el seno de la colectividad. Es incompatible con cualquier clase de solipsismo, con cualquier torre de marfil. La poesía florece en actos sociales y tiende, no a disgregar al individuo de la muchedumbre, sino a integrarlo en ella. El fuego que realiza esa fusión suele ser religioso. En la literatura guaraní el rezo es canto. A nuestra sensibilidad le basta con la poesía pura entrañada muchas veces en la canción; pero la más ingenua en apariencia puede encadenar diversos símbolos. Así, la «Canción del Colibrí», descrita por A. López Austin como poema corto, o «guáu aí», rebosante de

⁸⁹ M. A. Asturias: *Op. Cit.*, págs. 49 y sig.

⁹⁰ M. A. Asturias: *Op. Cit.*, pág. 53.

⁹¹ Rexroth: *Op. Cit.*, pág. 222.

reminiscencias míticas y palabras arcaicas (el colibrí, ave mítica, mensajera de los dioses):

¿Algo tienes para comunicarnos, Colibrí?

¡Colibrí, lanza relámpagos!

Pues ¿el néctar de las flores te ha mareado a veces Colibrí?

¡Colibrí, lanza relámpagos, lanza relámpagos!⁹².

Lo sorprendente en estos poemas precolombinos es la autoconciencia del poeta anónimo. Abundan los cantos en que se poetiza sobre la poesía, aunque debemos entender esa autoconciencia en un sentido más religioso que literario. Es el conocimiento del inspirado que se sabe un elegido y que por tal es acatado en su patria. El tema se manifiesta en la literatura azteca con excepcional riqueza. Del «Anónimo de Chalco» es esta voz:

Brotan las flores, están frescas, medran,
abren su corola.

De tu interior salen las flores del canto:

tú, oh poeta, las derramas sobre los demás⁹³.

En vano buscaríamos aquí, o en otros cantos sobre el mismo tema, el menor signo de soberbia personal o de clase, como en la «Sátira de los oficios» egipcia, donde se elogia al escriba por haber legado a los hombres obras bellas, e incluso se le promete inmortalidad. Se tiene conciencia del valor de los cantos como se valora el cacao, el maíz o el cáñamo. El canto es hermanado con seres y materias preciosos: oro, mariposa, flor, esmeralda:

Llovieron esmeraldas;

ya nacieron las flores:

Es tu canto.

Cuando tú lo elevas en México

el sol está alumbrando⁹⁴.

⁹² L. Cadogan y A. L. Austin: *La literatura de los guaraníes*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1965, págs. 39-47 y 141-142.

⁹³ *Cant. Mex.* f. 33 v., lin. 19 s., «Anónimo de Chalco», trad. de A. M. Garibay, en *La literatura de los aztecas*, Ed. J. Mortiz, México, 1964, pág. 56.

⁹⁴ A. M. Garibay: *Op. Cit.*, pág. 61.

La hermandad del canto con esas materias es casi una constante convención literaria:

Yo perforo esmeraldas:
yo oro estoy fundiendo:
¡Es mi canto!
En hilo ensarto ricas esmeraldas:
¡Es mi canto!

y en otro sitio («Anónimo de Tenochtitlan») la voz lírica del viejo México exclama:

En la tierra tan sólo
es el bello cantar, la flor hermosa:
es la riqueza nuestra, es nuestro adorno:
gocémonos con ella»⁹⁵.

Un intenso sentimiento epicúreo anima la poesía azteca. El cantor aconseja gozar lo más bello del mundo, lo más noble y puro: la canción y la flor. Oigámosle en el magnífico poema titulado por Garibay «Misión del poeta»:

¡Sin duda eres el ave roja del dios,
sin duda eres el rey del que da vida!
Vosotros, los primeros que mirasteis la aurora
aquí cantando estáis.
¡Esfuércese en querer mi corazón
sólo flores de escudo: son las flores del sol!
¿Qué hará mi corazón?
¿Es que en vano venimos, pasamos por la tierra?
De igual modo me iré
que las flores que fueron pereciendo.
¡Nada será mi renombre algún día!
¡Nada será mi fama en la tierra!
¡Al menos flores, al menos cantos!
¿Qué hará mi corazón?
¿Es que en vano venimos, pasamos por la tierra?

(*Cant. Mex.*, f. 10 R., lín. 17 ss.,
De Huexotzinco. Anónimo)⁹⁶.

⁹⁵ A. M. Garibay: *Op. Cit.*, pág. 66.

⁹⁶ Garibay: *Op. Cit.*, pág. 67.

El poeta gozó, pues, en la cultura azteca de un rango elevadísimo que se confundía con el del sacerdote, el noble, el príncipe, incluso del emperador, entre cuyos títulos figuraba el de «tlatoni» u «orador», esto es, artista de la palabra.

En el importante colegio nobiliario de Calmécac, se enseñaba el arte de la poesía a los educandos. Ella entrañaba el conocimiento de la historia y de la mitología. El poeta es historiador y teólogo a la vez que filósofo y mago. Numerosas expresiones en lengua azteca nos dejan pensativos ante la profundidad de su acento y de su ser mismo. Así el «más allá» que se dice «quemamitlant» se traduce por «el país del ¿cómo?», esto es, de «la interrogación perpetua»⁹⁷.

La poesía maya encuentra el obstáculo de su escritura, que permanece casi totalmente desconocida. El poeta memorizaba como el náhuatl o mexicano, por lo que muchas manifestaciones llegaron hasta el siglo XVI transmitidas de padres a hijos y fueron luego escritas en caracteres latinos. Pero sólo quedan tres códices de origen maya. En el siglo XVIII, la lectura de los jeroglíficos ya había sido olvidada por los mismos indígenas⁹⁸. Dentro del área lingüística maya distingue Sodi las literaturas del Yucatán, de Chiapas y de Guatemala. En todas ellas predomina la inspiración cosmológica y sacerdotal, cuyos monumentos culminan en los *Libros de Chilam Balam* y el *Popol Vuh*. Paralelamente se registran abundantes piezas menores de carácter ritual y mágico (textos lacandones y tzotziles): adivinaciones, exorcismos, ensalmos, ofrendas de arcos y flechas, frijoles, posol, hojas de palma, corteza del balch'é, copal, papel de corteza, tamales, carne, tabaco, etc....

Como ejemplo tenemos el «Rezo para curar la epilepsia» (texto tzotzil):

Fuego verde, niebla en el aire,
te has convertido en epilepsia.
Fuego amarillo, te has convertido en epilepsia.

⁹⁷ Soustelle: *Littératures Anciennes de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud* (en *Histoire Universelle des Littératures*, vol. I), París, 1955, pág. 1498.

⁹⁸ Demetrio Sodi: *La literatura de los mayas*, Ed. J. Mortiz, México, 1964, pág. 16.

Viento del norte,
te has convertido en epilepsia,
niebla roja, te has convertido en epilepsia.

Lo desataremos,
nueve veces lo desataremos,
lo desharemos,
nueve veces lo desharemos,
lo calmaremos, nueve veces lo calmaremos, Señor.
En una hora, en media hora, para que se vaya como una niebla,
que se vaya como una mariposa.
¡Arréglate, pulso grande! ¡Arréglate, pulso chico!
Los dos pulsos en una hora, en media hora,
así sea, Señor.
Así te acabas (epilepsia)
sobre trece montañas,
sobre trece lomas,
ahí te acabas en medio de trece filas de rocas,
ahí te acabas en medio de trece filas de árboles⁹⁹.

Se trata de un «epôdê» o «incantamentum», esto es, de una expresión funcional más o menos adecuada al fin que se pretende alcanzar: lo que en español se dice un «ensalmo»¹⁰⁰.

A la medicinal sumáronse otras funciones. En la civilización incásica parece haber alcanzado notoriedad la meramente lúdica, a juzgar por el predicamento del bardo en la corte. En opinión de autorizados indigenistas no es en los «quipucamayoc» donde hay que buscar la literatura, sino en los bardos «profesionales», los «harauec» y «amautas» encargados de la educación de la juventud nobiliaria. El culto del emperador, hijo del sol, y la etiqueta cortesana, habían cristalizado en un elaborado ritual, en el que los harauec desempeñaban un papel importante, cantando sus piezas líricas. Incluso el mismo Inca no desdeñaba, en ciertas festividades, entonar himnos¹⁰¹.

La especialidad del harauec era la poesía narrativa en la que se mezclaban mitología e historia. Las composiciones eran legadas

⁹⁹ D. Sodi: *Op. Cit.*, pág. 85.

¹⁰⁰ P. Laín Entralgo: *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1958, pág. 47.

¹⁰¹ Soustelle, *Op. Cit.*, pág. 1506.

oralmente. Ignoramos si el sistema de los quipu o escritura de nudos fue utilizado para archivar las producciones literarias. La técnica y lectura de los quipus se había perdido casi a raíz de la conquista española. Los pocos restos supervivientes de canciones breves son de dudosa autenticidad.

EL POETA HEBREO

Es el espíritu el que sella de originalidad la poesía hebrea, mensaje religioso de una nación de gentes heterogéneas, cuyo Estado acaba por transmutarse en Iglesia. Sus formas literarias están emparentadas desde los orígenes con la de los pueblos asiáticos, incluso extremoorientales. Sus géneros literarios también. Y la función del poeta, en tanto que artista de la palabra, estuvo eclipsada por otras. La poesía no es más que un prestigioso y delicado instrumento al servicio de fines extraliterarios. Por lo tanto, el poeta no es nadie, ni en la larga época ante-profética (año 760 a. de C., según Lods)¹⁰² ni en la posterior, dentro del medio bíblico, que es el que enmarca nuestro retrato del poeta hebreo, tanto en el tiempo como en el espacio: nos referimos al cantor veterotestamentario.

Desde la historia arcaica, cuando viven en pleno nomadismo hasta el siglo I a. de C., período de la Diáspora por el ámbito alejandrino, la actividad poética de los hebreos fue constante.

Las primeras muestras conocidas aparecen fragmentariamente inmersas en la prosa bíblica, y son difíciles de distinguir porque ignoramos el aspecto métrico en importantes facetas, a causa, según Lods, del silencio de la tradición rabínica en casi todo cuanto a dicha cuestión se refiere. De ahí que nuestro conocimiento deba partir de la experiencia directa de los textos poéticos.

Desde Lowth (*De sacra poesía hebraeorum*, 1753) hasta T. H. Robinson (*Some Principles of Hebrew Metrics*, en «Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft», LIV, Griessen, 1936, pág. 28-43) y la obra, ya citada, del mismo Adolphe Lods, la poesía hebrea ha sido minuciosamente analizada en su aspecto formal y se han precisado con no menos meticulosidad sus rasgos

¹⁰² A. Lods: *Histoire de la littérature hébraïque et juive*, Ed. Payot, París, 1950, pág. 22.

característicos (paralelismo, cesura violenta, balanceo rítmico, rima mental, inconfundible andadura musical del verso, etc...). Rasgos que no le son privativos. Abundan en las literaturas mesopotámica, egipcia, cananea, fenicia, china, aramea, prosa rimada árabe, etc...

Entre los mayores obstáculos para poder establecer precisiones sobre la poesía hebrea arcaica, está nuestra ignorancia de la pronunciación del hebreo antiguo, que sólo escribía las consonantes sin usar puntos diacríticos, generalizados sólo a partir del siglo v a. de C. en la época talmúdica.

El único camino aprovechable fue el abierto por Budde, que partió del estudio del «ritmo» peculiar de las *Lamentaciones* de Jeremías. Su punto de vista concuerda en líneas generales con la teoría de Marcel Jousse sobre los recitativos rítmicos paralelos en las literaturas asiáticas: toda la poesía de Asia antigua se define ante todo por el imperio del ritmo y cumple función mnemotécnica para una memoria «no visual», sino «laringeo-bucal» que utiliza collares de perlas y rosarios didácticos de recitativos rítmicos, al contrario de la «memoria ocular» de los «lectores», necesitados de textos ordenadamente dispuestos en páginas y archivados en bibliotecas¹⁰³.

Antes del 750, fecha en la que se inicia el gran movimiento profético, el poeta hebreo ha cultivado una multitud de géneros: cantos guerreros, bendiciones y maldiciones mágicas, himnos sagrados, poemas políticos, composiciones gnómicas, elegías fúnebres, etc...¹⁰⁴.

El aniconismo hebreo a partir de la Alianza en el Sinaí produjo como compensación «una inaudita intensidad creativa en la poesía»¹⁰⁵.

Ahora bien, el hebreo, el israelita, piensa y siente en términos religiosos. Este pueblo es el primogénito de Yahweh, el elegido, a quien Yahweh es fiel: «Yo soy el que soy» debe ser interpretado en el sentido de «Yo soy el que te soy fiel» o «Yo soy el que está a tu lado», según se manifiesta a Moisés en Egipto¹⁰⁶.

Por eso quien encarna mejor que nadie al poeta es el «nâbî» o profeta, el hombre de la palabra por excelencia, la boca de

¹⁰³ M. Jousse: *Les recitatifs rythmiques parallèles*, I, París, 1930.

¹⁰⁴ A. Lods. *Op. Cit.*, Primera Sección.

¹⁰⁵ Aloys Dempf: *La expresión artística de las culturas*, Ed. Rialp, Madrid, 1962, pág. 188.

¹⁰⁶ A. Dempf: *Op. Cit.*, pág. 186-87.

Dios. La más excelsa figura poética, no sólo de Israel, sino del Antiguo Oriente, acaso haya sido Isaías.

El profeta representa la decadencia del mago primitivo, con fuerza aún en culturas tan desarrolladas como la babilónica, y es superior a los demás hombres «porque siempre y en todas partes está en posesión de la verdad»¹⁰⁷. La etimología del nombre hebreo es incierta: «nâbî» significa el heraldo y se emparenta con el acadio «nabû», nombrar, proclamar. El verbo «naba'a» dice «anunciar». El vocablo hebreo «nâbî» ha evolucionado paralelamente al verbo «nâbâ», que designaba al principio a los miembros de una profesión. Luego significó «el enviado de Dios». El «nâbî» es, según Jeremías, la «boca del Señor». Así, Aarón es llamado «nâbî» de Moisés.

Los «Setenta» tradujeron «nâbî» por «prophetes», de «pro» (palabra) y phemi (hablar). Profeta es etimológicamente el que habla. Los griegos entienden por profeta «el heraldo de las Musas». Para los israelitas es el heraldo de Yahweh; rara vez el que predica o adivina¹⁰⁸.

Grandes e interesantes debates surgieron sobre el origen de los profetas bíblicos a los que se han interpretado derivación del profetismo cananeo, egipcio, babilónico, etc... La cuestión no es pertinente aquí. Basta con señalar la etapa anterior al 750, la de los llamados «hijos de los profetas», «nebiim», profesionales que constituyen un gremio numeroso desde los tiempos patriarcales. Los «nebiim» eran ricos, influyentes, y solían ser nombrados entre las clases dirigentes de Israel, al lado de los sacerdotes y los príncipes. Trabajaban por dinero, profetizaban al son de arpas, flautas, tambores, y utilizaban la danza, el movimiento rítmico y los gestos simbólicos.

Algunos de sus recursos persistieron en los auténticos profetas, mayores y menores. Pero éstos los combatieron y despreciaron.

En el tropel de profetas profesionales se distinguieron los verdaderos y los falsos, equivalentes, según W. Muschg, a los buenos y malos magos. Su cronología se suele situar entre el tiempo de Samuel y el de Elías y Eliseo, esto es, entre los si-

¹⁰⁷ W. Muschg: *Historia trágica de la literatura*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pág. 114.

¹⁰⁸ P. van Imschoot: *Théologie de l'Ancien Testament*, t. I, Ed. Desclée et. C., París, 1954, págs. 157-160.

glos XI y IX (a. de C.) en el reino del Norte, «aunque la clase de los «nâbí» haya existido en ambos reinos, y en el del Sur, hasta el Destierro e incluso posteriormente (Zacarías, 13, 4 y sig.)»¹⁰⁹.

Propiamente, el profeta no es un escritor ni un poeta, sino por excepción. Por otra parte, las palabras le son dictadas por Yahweh. Las predicaciones le son impuestas a través de una dramática revelación en la que suele resistirse a la elección imperiosa de que le hace víctima su Dios. Y en tal resistencia se acredita primordialmente la autenticidad de su ministerio. Casi siempre es «obligado» por Yahweh. Por eso cuando habla lo hace en primera persona. Tal «Yo» no es el suyo, sino de su Dios, del que es fiel mensajero. Habla como los mensajeros en primera persona, sustituyendo su yo mortal por el «Yo» de la Divinidad. Toda su fuerza está en la palabra, no en el milagro, que rara vez se produce. Su palabra es a la larga cumplida. Entonces es acreditado como verdadero heraldo de Yahweh.

El profeta es palabra oral. Un divino impulso la vivifica y levanta irresistiblemente. A veces, su carácter de médium verbal se manifiesta en oráculos tan enigmáticos que ni él mismo acierta a desentrañar. No obstante su carácter de predicadores del yahwismo y de la que se ha llamado justamente «teopolítica», muchas de sus obras fueron escritas por ellos o por sus discípulos, gracias a lo que poseemos un extenso testimonio de su actividad.

La poesía es con frecuencia su modo de expresión, desde el «Canto de Débora» hasta los más recientes profetas menores. En ella parecen señalarse dos estilos: el entrecortado y el fluido. El tartamudeo o balbuceo típico, signo que no miente, según Isaías, hasta el discurso coherente y ligado que le siguió, fueron seguramente la base de los dos estilos apuntados. Con ellos crean un género de poesía sacra opuesto a la mundana que, según Muschg, ha sido el punto de partida de la antítesis entre poesía sagrada y profana que aún perdura en la literatura occidental¹¹⁰.

Aunque multitud de rasgos comunes definan al profeta bíblico, el acento personal, expresión de su personalidad matiza su mensaje: unos son ardientes, impulsivos, poderosos, otros llenos de ternura y suavidad. Pertenecen a todas las clases sociales: pastor, aristócrata, agricultor, cortesano, sacerdote, etc... su mensaje interesa a todo el mundo a causa de sus intenciones religio-

¹⁰⁹ Van Imschoot: *Op. Cit.*, t. I, págs. 162 y 163.

¹¹⁰ W. Muschg: *Op. Cit.*, págs. 119-120.

sas y políticas. Si en el orden político son nacionalistas, en el religioso predicán un monoteísmo cosmopolita y se dirigen a toda la humanidad.

Aunque conozcamos nombres y obras, aunque se yergan figuras poéticas de la talla de un Isaías, cuyas imágenes y metáforas alcanzan una eficacia shakespiriana¹¹¹, no es el hombre de letras ni el inspirado cantor el que se acató o combatió entre sus contemporáneos, sino el «heraldo de Dios». Sin embargo, tal elocuencia y brillantez fueron indudablemente un arma poderosa e incluso una demostración de que era Yahweh el que hablaba por su boca.

¹¹¹ Dupont-Sommer: *Littérature hébraïque* (en *Histoire des Littératures*, t. I), Ed. Gallimard, París, 1955.

EL POETA EN LA ERA LITERARIA

EL POETA EN LA ERA LITERARIA

EPOCA CLASICA

ERNOST CLASICA

INTRODUCCION

Llamamos literaria a la época en que el poeta es estimado como hombre de letras, mas no como lo fuera el escriba que esencialmente fue un burócrata (y en tal sentido interpretado por sus contemporáneos), ni como el bardo o el aeda, venerable portavoz de tradiciones heroicas, sino parecidamente a lo que hoy calificamos de «escritor».

El escritor aparece con autoconciencia de tal en Grecia. Aunque haya sido precedido de una larga tradición escrita en las culturas mesopotámica y egipcia, esta actividad escrituraria no entrañó el concepto a que nos referimos. Sabemos que la fijación y observación de textos poéticos rituales, mágicos, épico-religiosos, sacros, etc... obedeció a un respeto verbal por la tradición, que debía ser mantenida inalterable para ser eficiente. No obstante, se registran hechos que anuncian al escritor cuando narraciones como la de Sinué o de Unamen, de carácter novelístico, fueron redactadas, o cuando un Ipuver o un Aknaton mandan escribir sus poemas. Aknaton, probablemente el primer nombre conocido en la historia de la poesía, fue autor de un «Himno al Sol» (precedente del Salmo bíblico 104), juzgado como el primer gran poema lírico de la literatura universal, 300 años anterior a los Salmos, 400 al poema babilónico de «El descenso de Istar a los Infiernos» y 700 a Isaías, Homero y Hesíodo.

Pero Aknaton, como Ipuver, no se tuvieron a sí mismos por cantores, sino por lo que realmente fueron: el primero, un místico; un profeta, el segundo.

Tampoco implica su obra escrita (fragmentariamente conocida hoy) el dominio de la escritura. Recordemos la terminante afirmación de Ashurbanipal de que de los reyes que le precedieron ninguno dominó ese arte. Cuando el poeta adquiere conciencia de ser un «escritor», paralelamente se va desarrollando en el medio humano circundante el concepto de escritor, en tanto que artista creador cuya materia propia es la palabra. Una independencia singular le diferencia del pasivo escriba, cuya principal virtud es la fidelidad al texto que copia. Su oposición al es-

critor es violenta. De éste se espera generalmente un arte personal que lo distinga de los otros.

Ha habido poetas a los que su época no estimó por tales: Isaías u Homero. Han sido las generaciones posteriores, esto es, otro medio socio-cultural, quien los estimó en ese sentido.

En el caso de Homero —que en rigor debía ser situado al lado de los bardos indoeuropeos— fue su posterior influencia literaria y cultural en el mundo helénico la que justificó que la tradición griega y la erudición alejandrina lo elevaran al rango de primer poeta de los griegos, tanto en el orden literario como en el cronológico ¹.

Veinticinco siglos transidos de ardientes polémicas nos habituaron a la imagen de un Homero artista personal, si bien fundamentado en una tradición muy antigua. De todas maneras la obra homérica fue en su tiempo un monumento de la literatura oral y su fijación por la escritura se realizó después de la adopción del alfabeto fenicio hacia el siglo VIII a. de C. (en sustitución del sistema cretense, usado por los griegos desde 1400 a. de C., *circa*), tras importantes modificaciones exigidas por su lengua, no relacionada con las semíticas, a cuya familia pertenecía el fenicio ².

AEDAS Y RAPSODAS

El griego ideal, la Grecia ideal, que tan alto y noble arquetipo humano nos hicieron forjar en el curso de veinticinco siglos no son sino una alta y noble ficción: ¡qué lástima! Ni armonía ni felicidad. Sí, pero un incesante movimiento educativo hacia el *sphero* de lo perfecto, la reducción del caos tribal al orden de la polis y la sumisión vital del instinto a la inteligencia. Y esa actitud que informa y modela la historia cultural helénica es la que fundamenta el progreso de la humanidad. Mas antes de llegar a tener conciencia de tan singular dialéctica transcurren siglos oscuros cruzados por soberbios relámpagos de luz.

¹ No olvidemos a Orfeo, Lino, Anfión, etc..., figuras míticas que los griegos consideraron sus primeros poetas y de los que sólo leyendas nos quedan, pero no obras, ni fragmentos.

² Finley: *El mundo de Odiseo*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, págs. 19-20.

Los helenos, los griegos históricos, no crean de golpe aquella civilización ni con materiales absolutamente propios. En su cultura se integran muchos saberes y artes. El resultado fue el llamado clasicismo, obra de un espíritu semejante al de la abeja de Montaigne.

Hacia el segundo milenio se inician lentas, sucesivas filtraciones de bandas indoeuropeas a través de los Balcanes. Son los aqueos. Sus grupos guerreros no se detienen hasta llegar al Egeo. Las naves cretenses surcan sus ondas hacia las múltiples factorías comerciales dispersas por todo el Mediterráneo. Los deslumbrantes racimos de las viejas civilizaciones orientales se corrompen en la perezosa orilla asiática. Agudo son de sistros expira en las lánguidas velas y los remos golpean el mar color de vino tinto con ritmos rituales.

Surgen las fortalezas de Micenas y Tirinto con sus sagradas piedras cantadas por Seferis. El confiado poderío de Gnosos se humilla a los helenos (caída comparada por Toynbee con la de Roma, porque la Thalassocracia de Minos parecía, como el romano imperio, eterna). De Gnosos a Palaikastro y por la costa sembrada de colonias minoicas, los helenos reciben con la escritura remotas incitaciones poéticas, a través de las cuales se ponen en contacto con las fabulosas epopeyas sumero-babilonias. Es la hipótesis de V. Berard renovada en nuestros días por Germain³.

La helenización de la península griega continúa. Hacia el 1200 a. de C. irrumpen las primeras oleadas dorias. Ante el brioso huracán heraclida caen maduros los reinos aqueos, los principados engréidos, y un largo crepúsculo enrojece las islas de mármol y obsidiana, reflejando su púrpura en las radiantes ciudades jónicas. Así cae Micenas; así la gente heraclida, sacrifica al mítico Eurystheo. La estremecida península es un hervidero de pueblos. Las bandas se suceden y resbalan sus olas unas sobre otras. Pasan épicos los siglos XII y XI. El eterno fenómeno se repite. El conquistador es conquistado por el vencido. La civilización micénica cautiva al belicoso dorio llegado a las tierras del laurel y del mirto desde las pantanosas riberas danubianas. Las bandas invasoras presionan unas a otras. Hay transgresiones e inundaciones. Hay también «islotes» que emergen ilesos, tal Atenas, de la universal marea. Hay fugas muchedumbrosas hacia las femeniles costas de Asia.

Los aqueos y los dorios, que son de la misma familia, aman

³ Germain: *La genèse de l'Odyssée*, París, 1954.

la música y el canto. En la corte del príncipe y en la plaza popular suenan las voces salmodiadas de los recitadores ambulantes. Seguramente hay también cantores profesionales favorecidos por la magnanimidad de los régulos. Sin embargo, a juzgar por los datos de la *Iliada*, esta especialización no constituye un mundo cerrado. Los caudillos aqueos cantan acompañados por instrumentos músicos las glorias de su estirpe, la historia de remotos héroes y de familiares dioses.

Cuando Agamenón envía una embajada a Aquiles, en el Canto IX de la *Iliada*, encuentra al héroe cantando, acompañado de la lira o forminx:

... Cuando vinieron
adonde los Mirmidones tenían
sus tiendas y bajeles, recreaba
su corazón el héroe con la dulce
sonante lira, hermosa, de labores
vistosas adornada, y cuyo puente
era de oro macizo, que escogida
fue por él entre bélicos despojos
cuando arruinó su poderosa diestra
la ciudad de Etión. Con ella entonces
el ocio entretenía, celebrando
de antiguos campeones las hazañas
enfrente de él, Patroclo silencioso
le observaba, esperando a que acabase
ya de cantar...⁴.

Los helenistas acostumbran a distinguir cuidadosamente el aeda (primero cronológica y jerárquicamente) del rapsoda (aparecido más tarde, posterior al siglo VIII). Su diferenciación recuerda la tradicionalmente admitida entre trovador y juglar medievales. El aeda es improvisador, creador, un artista personal, en oposición al repetidor rapsoda, recitador por excelencia. Los rapsodas son declamadores ambulantes de narraciones épicas. Pero su existencia errante coincide con el género de vida de muchos aedas. La imagen legendaria de Homero, arquetipo de aeda, sigue una pauta de similar ambulancia y peregrinaje.

⁴ *Iliada*, t. I, Canto IX, págs. 255-256, trad. de J. Gómez Hermosilla, Biblioteca Clásica, Madrid, 1888.

El aeda es un artista, se ha dicho, que canta hechos contemporáneos, mientras que el rapsoda celebra acontecimientos pretéritos, juicio a nuestra opinión arbitrario, porque el aeda heleno toma la materia de su canto de las remotas tradiciones épicas de su raza. Ha sido precisamente la figura de Homero la que ha servido de modelo para bosquejar el confuso retrato aédico.

La labor del aeda consistió en una personal asimilación, integración y refundición de viejos materiales narrativos apoyado siempre en dicciones formularias y recursos técnicos de viejísima ascendencia, llegados hasta él por conducto oral, porque lo más probable es que ignorase la escritura. Nos referimos a aquellos característicos «clisés» verbales estudiados por Milman Parry⁵ y al mantenimiento de ciertas formas métricas anteriores⁶.

El aeda, descrito a profusión por varias generaciones de insignes helenistas, sigue siendo una figura dudosa. Para nosotros la definición menos arriesgada es la de «cantor» en oposición al rapsoda o «recitador»; pero existen otras diferencias de tipo social. El aeda no constituye gremio o grupo profesional con otros aedas, y su rango es alto en las cortes aqueas y dorias en las que, a veces, cumple un papel más o menos cortesano: es llamado por el príncipe para que anime una reunión con sus relatos poéticos, se le designa un sitio escogido, se le trata con respetuosa deferencia, se le pide o sugiere el episodio que debe recitar. Tal se nos muestra a Demódoco en la corte de Alcínoo.

El ambiente político-social de los tiempos aédicos es el llamado feudalismo griego, por sus remotas analogías con el pre-feudalismo carolingio. En ese ambiente, donde el ideal humano es el guerrero, la fuerza física y la concepción agonal de la existencia lo dominan todo. La suprema *areté* se identifica con el valor y la fuerza. El hombre noble ha de «sobresalir» entre los demás por su destreza y valor. Mas de nada serviría el privilegio del vencedor de no haber un aeda que cante sus hazañas.

Desde su irrupción en la poesía, los griegos aparecen profundamente preocupados por la fama. No sólo la poesía lo testi-

⁵ M. Parry: *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, 1928.

⁶ Luis Gil: *El verso épico*, en *Introducción a Homero*, págs. 190-195, Ed. Guadarrama, Madrid, 1963.

monia en la obra homérica, sino multitud de costumbres. Sin salir del mundo de la palabra, es en los nombres propios donde se manifiestan características inclinaciones y devociones del aristócrata. María Rosa Lida de Malkiel vio patente la idea —el amor— de la gloria en ciertos prefijos y sufijos frecuentes en los nombres propios (Cleo-, Aristo-, cles, doxo, etc...) ⁷. Horacio lo subrayó en sus versos al proclamar a los griegos:

praeter laudem nullius avari ⁸.

H. I. Marrou observó la tendencia en las familias nobles atenienses a dar a sus hijos nombres compuestos en hipp o en hippos, que expresan el monopolio del deporte hípico por los aristócratas ⁹.

La conquista de la «isonomía» o igualdad de derechos civiles y políticos en los habitantes de la polis produjo una oleada de nombres en los que entra como componente el prefijo «isos», porque la elección del prefijo de los nombres se creía que influía favorablemente en el portador. Así aparecen los Iságoras, Isarco, Isodemo, Isodice, Isócrates, Isóloco, Isónomo, Isófilo, Isotímidés, Isótimo, etc..., entre los siglos VI y III a. de C. ¹⁰.

Ahora bien, la veneración de que goza el aeda se conecta con ese típico amor a la gloria. El mismo aeda está profundamente penetrado de tal idea: sin sus cantos toda hazaña caería en el olvido. El es ante todo un dispensador de inmortalidad. La idea, patente en Homero, pervivió siglos después, culminando en Píndaro; pero también aparece, y con tanta fuerza, en Simónides, Teognis, los elegíacos en general, e incluso en los líricos individualistas como Safo ¹¹. Que la misión del poeta es immortalizar,

⁷ M. R. Lida de Malkiel: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952.

⁸ Horacio: *Ep. ad. Pis.*, verso 324.

⁹ H. I. Marrou: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*.

¹⁰ Festugière: *La libertad en Grecia antigua*, Barcelona, 1953, pág. 16.

¹¹ Observamos, de pasada, que ningún poeta español contemporáneo se preocupó tanto por la fama, la inmortalidad que conquista la poesía, la poesía como fuente de inmortalidad, etc..., como Unamuno, influido acaso por la familiaridad con los poetas griegos. Su actitud es, en el fondo, muy parecida, sólo que mientras los poetas griegos se ocupan de la fama del «héroe», Unamuno se interesa egoístamente por la fama propia.

hacer famoso a alguien, es idea que preside todo quehacer poético *Los trabajos y los días* empiezan afirmándole:

Musas pierias cuyos cantos dispensan la gloria...

El aeda conoce su poder que le viene de las deidades. La inspiración es un don divino, o como formuló Dodds: «la creación poética contiene un elemento 'no escogido', sino 'dado' por los dioses»¹² y que radica en el «contenido», no en la forma, pues ésta es «técnica». La íntima relación del aeda con las Musas hace de su ministerio algo sagrado por esencia¹³. Pues el aeda es, como el rey, un «elegido». Sus relaciones con las deidades son de muy diferente índole. En general, les es acreedor de una «videncia» especial, interior, adivinatoria muchas veces, que le permite la descripción minuciosa de escenas que transcurrieron en épocas pretéritas y que son transportadas por su palabra al presente en la plenitud de toda su detallada realidad. Estas son las «palabras verdaderas» de que habla Hesíodo y ésta es la virtud suprema del verbo poético.

La vinculación del aeda a lo religioso, siendo no obstante un cantor laico, nos conduce a considerar aspectos de esta relación. Robert ha destacado el rango primordial de la poesía sacerdotal entre las fuentes de Homero¹⁴. Etiemble observa que «el que tenía vocación poética solía orientarse hacia la poesía clerical, porque encontraba en la lengua sagrada esquemas rítmicos, aliteraciones, epítetos, etc...»¹⁵, teoría que concuerda con la tesis de Milman Parry, ya aludida. Igualmente, Hauser vislumbra en la idea del aeda de Homero supervivencias propias del «vate» o profeta sacerdotal inspirado por los dioses¹⁶.

Sin embargo, el aeda no es un poeta religioso por más que utilice fórmulas literarias de origen sacerdotal, y por más que

¹² Dodds: *Los griegos y lo irracional*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1960, pág. 84.

¹³ Platón afirmó que la «inspiración» es exclusiva del poeta (*Ion*, 532; *Apol.* 22 a).

¹⁴ F. Rober: *La littérature grecque*, París, 1958, pág. 15.

¹⁵ Etiemble: *Littératures cléricales*, en *Histoire des Littératures*, Ed. La Pleiade, París, 1955, vol. I, págs. 41-42.

¹⁶ A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957, vol. I, pág. 91.

en la «acción mitológica», paralela a la humana, se descubra una subyacente teodicea embrionaria, como es el caso de Homero cuando intenta justificar a los dioses y excusarles del mal terreno¹⁷. Los aspectos religiosos inhumanos son velados o reducidos al mínimo para no manchar la reputación de los olímpicos¹⁸. Todo lo religioso tiende en la obra homérica a ser decoroso y humano, como muestra la sustitución de la primitiva piedra fálica, representación de Hermes, mensajero celeste, por la alada Isis. G. Murray ha tratado el tema del reajuste mitológico de Homero¹⁹. En opinión de M. P. Nilsson, Homero no creó los dioses, pero dio forma al Estado olímpico gobernado monárquicamente por Zeus y su concepción pervivió incluso en plena época democrática, no consiguiendo en cambio triunfar la de Hesíodo en cuya *Teogonía* (v. 881 y s.) Zeus es «elegido»²⁰. Por dos lados vincúlase el aeda a lo santo: primero por el origen divino de su arte y luego por su papel de médium, de transmisor sagrado del mensaje de los dioses o de las Musas: es un elegido, un privilegiado²¹.

Nuestra concepción del aeda es con todo insegura. Su existencia se remonta a lejanas edades poco conocidas. Los llamados aedas en la *Iliada* y *Odisea* no parecen responder al tipo real, porque cantan en hexámetros, lo cual no podía ocurrir, ya que el hexámetro era recitable, pero no cantable; además declaman poemas ya conocidos, no componen ni improvisan y parecen más bien rapsodas; pero éstos sabemos que surgen más tarde. Para Finsler se trata de la evocación de un tipo arcaico de aeda, inexistente ya en época de Homero, esto es, en el siglo VIII a. de C.²².

Nuestra ficción del aeda inspírase en Homero. No podemos olvidar el hecho de su ceguera. El mismo Homero nos remite a una serie de aedas ciegos: Tamiris, Demódoco, el poeta del himno a Apolo delio, etc... Nestle interpreta esta circunstancia con criterio positivista: la ceguera que los hace inútiles para

¹⁷ Nestle: *Historia del espíritu griego*, Barcelona, 1961, pág. 32.

¹⁸ T. Gomperz: *Les penseurs de la Grèce*, París, 1904, pág. 35.

¹⁹ G. Murray: *La religión griega*, Buenos Aires, 1956, págs. 52-88.

²⁰ M. P. Nilsson: *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1953, páginas 11 y sigs.

²¹ Schaerer: *Episthème et Tecknè*, Maçon, 1930, págs. 4-11.

²² Finsler: *La poesía homérica*, Barcelona, 1925, pág. 22-27.

otras actividades los empuja a abrazar esta profesión²³. Si las Musas fueron originariamente ninfas de las montañas y, como sugiere Wackernagel, «musa» se relaciona con «mons», entonces, pudiera tener el hecho una explicación mítica, ya que el encuentro con las ninfas fue siempre considerado peligroso²⁴.

Lo que llama nuestra atención en el caso que estudiamos es el contraste: que el vidente por excelencia, el poeta, carezca de visión sensible. Croce identificó a Homero con el sol naciente e insistió en la fórmula de la «claridad homérica»²⁵. Con abundante acopio de materiales, Losióv ha demostrado que en la terminología estética de Homero ocupan un enorme lugar las palabras que significan propiedades de la luz. Con lo que expresa los varios matices del sentimiento estético: alegría, arrobó, horror, goce de las imágenes luminosas, y llega a la conclusión que fue la homérica una «estética de la luz»²⁶.

Esta violenta antítesis del ciego y el vidente, del poeta sumido en sombra y luminoso por excelencia, del artista oscuro y, sin embargo, definido por característico «Gold and Glitter», diríase un símbolo largamente elaborado. En efecto, la ceguera homérica, o del aeda, es simbólica y expresa la oposición existente entre la «luz interior» o «anímica» y la «externa» o «física»²⁷.

A título de ilustración recordemos el cuento de Clarín *Cambio de luz*, versión moderna de la interpretación simbólica de la ceguera, en cuanto antítesis de las «dos luces».

El aeda crea un mundo dorado, resplandeciente, apoteosis de lo sensible; de ahí el fuerte sabor realista que le permite describir acontecimientos pasados como si hubiera sido testigo

²³ Nestle: *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1930, pág. 18.

²⁴ Wackernagel: *Kl. Schriften*, II, 1204 y sigs. Luis Gil lo cita como caso excepcional. La mayoría de los filólogos siguen otros criterios etimológicos. Relacionan «Musa», no con «mont-ya», en latín «mons», sino con la raíz «men» en sus varios derivados como «manía», «ménos», «mne-mosyne», etc... Vid. Luis Gil: *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1966, pág. 18, nota 6. Sobre la peligrosidad de las ninfas, Dodds: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960, pág. 98, nota 111.

²⁵ B. Croce: *La poesía*, Buenos Aires, 1954, pág. 18.

²⁶ A. F. Losióv: *La terminología estética de la literatura griega temprana*, Moscú, 1954.

²⁷ En tal sentido se pronuncia Hauser (*Historia social de la literatura y el arte*, t. I, pág. 91).

presencial. El resultado es la «goeteia» o fuerza mágica y el «goéteuēin» o encantamiento del auditorio²⁸ que le escucha, porque la literatura griega fue esencialmente oral hasta el siglo IV.

G. Germain ha subrayado un diferente interés respecto al aeda en las dos epopeyas homéricas: en la *Odisea*, el arte del aeda se ha hecho más personal; pero sobre todo hay que ver en su autoglorificación, algo más que personal vanagloria. Es una autodefensa, una exaltación de su ministerio poético. La razón está en que «en una sociedad cuyo desarrollo económico se percibe incluso a través del poema, la epopeya, que no puede reclamar prestigio propiamente religioso como en los tiempos primitivos, corre el peligro de pasar por una distracción del momento y el aeda por un mero *amuseur*. La dignidad sagrada de la inspiración necesita entonces afirmarse con toda energía»²⁹.

Si el aeda hunde sus raíces en la protohistoria indoeuropea y en las milenarias tradiciones cretenses, el rapsoda es muy posterior y aparece, según Víctor Berard, hacia el siglo VIII a. de C., en íntima conexión con Homero, puesto que en Chios, «rapsoda» fue sinónimo de «homérida»³⁰.

Fueron los rapsodas especie de juglares que no recitaban obras propias. Tampoco se acompañaban de lira y vestían lujosamente para atraer la atención pública. Declamaban teatralmente sobre un estrado o tribuna (bema) coronados de oro y apoyados en «rabdos» o báculo distintivo³¹.

Su arte, fronterizo del dramático, consistía en la identificación con el héroe cuyas hazañas narraban. Constituían un gremio (a veces unido por lazos familiares) de gente vanidosa, que solía concurrir a los certámenes convocados por las ciudades helenas para premiar a los mejores intérpretes de Homero³². Su profesionalismo es patente y formaban, como escribe Germain, «un cuerpo organizado».

²⁸ E. de Bruyne: *Historia de la estética*, Madrid, 1963, págs. 30-31.

²⁹ G. Germain: *Op. Cit.*, págs. 584 y sig.

³⁰ V. Berard: *Introduction à l'Odysée*, París, 1925, II, págs. 446 y sig.

³¹ Sobre la ascendencia del báculo o cayado, que sustituyó al simbólico «cetro» arcaico (skeptron) que tenía la virtud de transmitir el don de la elocuencia, y los otros medios de inspiración, Luis Gil en *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1966, págs. 153-175.

³² Platón: *Ion*, 535 d. P. Ramón Sánchez en *Diccionario del mundo clásico*, Madrid, 1954, 2 t., pág. 1419.

La corporación de los «homéridas» jugaba un importante papel en la vida pública de Chios. Se les ha atribuido participación en las ceremonias religiosas de su isla natal, lo que choca no poco con su carácter «laico», en lo que coincidían con los aedas, «más cerca del poeta cortesano que del chantre»³³.

No fueron los «homéridas» el único gremio rapsódico reunido bajo un epónimo poético; hubo también los «asclepiadas», los «dedálicas», etc... Tales advocaciones expresan el carácter conservador de sus gremios³⁴.

Son numerosas las coincidencias entre aedas y rapsodas, nombres que muchos escritores intercambian como equivalentes, tales Burckhardt y Hauser. Su arte canta y exalta al individuo y prospera en ambientes palatinos, alejado del pueblo. Marca un cisma de tipo social y religioso. Los héroes son los protagonistas de su canto, que halaga a la aristocracia y que florece no en la plaza pública, sino en el palacio. Entre las brillantes hazañas de la nobleza guerrera y los aedas y rapsodas existen lazos poderosos: se llega incluso a proclamar que las gestas heroicas no tienen más razón de ser que proporcionar materia a la inspiración del cantor. Su situación social es preeminente. El arte de la palabra es como el de la música, al que estuvo en Grecia íntimamente unido, estimado sobre todo otro arte o artesanía. Los nobles no desdeñaban aprenderlos. Eran artes aristocráticas.

EL POETA CLASICO

Entre el siglo VII y el V surge la pléyade de poetas llamados líricos indistintamente, aunque la lírica sea sólo, en rigor, una modalidad o género poético. La clasificación poética, de la «poesía» misma, se funda —entre los helenistas— en los instrumentos musicales de acompañamiento y también en los motivos o materia de inspiración predominante. Nosotros no pretendemos escribir una historia de la poesía, sino del poeta. Por tal razón podemos prescindir un poco de las imperantes clasificaciones de la poesía y sus géneros —excluyendo la dramática y los dra-

³³ G. Germain: *Op. Cit.*, pág. 589.

³⁴ A. Hauser: *Op. Cit.*, I, pág. 101.

maturgos— para atenernos sólo al poeta, al que hoy calificamos de lírico, sin más.

El aeda enriquecía sus cantos con los sonos de la lira, a pesar de lo cual no lo juzgamos un lírico en sentido estricto. Esto no quiere decir que la epopeya constituya un género puro. Precisamente en el relato épico abundan los raptos o las meditaciones líricas y entraña germinalmente el drama. La complejidad del tema y los problemas esenciales de los géneros poéticos no afectan sino tangencialmente a nuestra obra. La cuestión ha sido tratada por Staiger y otros³⁵.

El nombre de «poeta», que usaremos desde ahora, expresa, frente al de aeda y rapsoda, una intensificación de los valores y del arte individualista, lo que no implica siempre, ni necesariamente, una situación especial ante el público que le sirve de auditorio. Salvo muy rara excepción —recordemos a Hesíodo— el poeta sigue siendo un cortesano. Le vemos en una y otra corte. Incluso el más altivo —Píndaro— percibe regalos en dinero y honores de ciudades que representan la antítesis de su ideal aristocrático. El gran cambio es consecuencia de la evolución político-social y económica de la polis griega, que del siglo VII al V experimenta una transformación decisiva. Aedas y rapsodas fueron, en cierto aspecto, poetas urbanos, porque en el siglo VIII existía la polis, si bien en fase muy especial y como célula madre de la futura «ciudad-estado». Entre la «polis» homérica y la pindárica existe una gran diferencia. La homérica no llega a identificarse con el Estado, como ocurrió luego: se confunde con la «acrópolis» y es morada por excelencia de los «politai» o nobles, en oposición al «asty», probable habitáculo de los «no politai» o «loos». En torno a la villa homérica extiéndese el «demos», que no se refiere al pueblo, sino al término rural circundante, al territorio extraurbano. Muy pronto, «demos» evolucionó del primitivo sentido tópico al de «pueblo», «hombre del pueblo» («démou aner»), mientras que «polis» rara vez designó colectividad en Homero, manteniendo significación de villa³⁶.

A diferencia de los irracionales y de pueblos en fase primitiva, el heleno, decía Protágoras por boca del Platón³⁷, logra, en

³⁵ E. Staiger: *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, 1966.

³⁶ T. A. Synclair: *Histoire de la pensée politique grecque*, París, 1953, págs. 16-24.

³⁷ Platón: *Protágoras*.

virtud de la «politiké tekné», fundar la polis en plena madurez, la ciudad clásica, la «ciudad-estado».

La ciencia (tekne o episteme) y el Estado (en tanto que polis) quedan establecidos y como consecuencia es «objetivado» el mundo en cuanto «naturaleza» y la comunidad humana organizada por el derecho. Justicia (diké) y ley (nómos) ponen diamantino fundamento a la polis. Los poetas las cantan (Hesíodo, Solón). Ligándose por la ley entre sí, el hombre conquista la libertad (eleutheria), porque cada ciudadano puede intervenir en los asuntos públicos y participa en las funciones y poderes de la polis³⁸. Entre el siglo VII y el V la ciudad-estado queda definitivamente constituida y es en su seno donde vive y respira el poeta que, en adelante, formará parte entrañable de ella y será estimado por sus conciudadanos una potencia viva y actuante, incluso, en ocasiones, una fuerza salvadora, a la que en tiempos de crisis y peligro interior o exterior hay que recurrir. Así, Esparta durante sus problemas mesenios importa un poeta, Tirteo, y antes había apelado a otros en casos análogos.

En la ciudad dominan tres potencias que forman trinidad suprema: el político, el sabio o filósofo y el poeta. Las otras artes no pueden ponerse al lado de poesía y música. Estas son modeladoras y educadoras del alma por medio de la palabra y el sonido respectivamente. Las demás cumplen función ornamental. La historia de la «paideia» helena se confunde con la de la poesía, que Jaeger define como «el progeso de la autoformación del hombre griego»³⁹. Poesía es, socialmente, «paideia»⁴⁰. Pero no eso sólo.

En la polis de los siglos VII al V, durante la evolución del régimen aristocrático al democrático, es cuando florecen los poetas líricos que acostumbramos a llamar «clásicos». En aquel brillante período de la historia político-cultural griega, el poeta no era llamado por tal nombre. La palabra es latina, aunque de ascendencia helena y el primero que lo utilizó en sustitución de

³⁸ Bultmann: *L'héritage grec* (en *Le christianisme primitif*), París, 1950, págs. 87 y sigs.

³⁹ Jaeger: *Paideia*, México, 1957 («Introducción»).

⁴⁰ M. A. Galino: *Historia de la educación* (Antigüedad y Edad Media), t. I, Madrid, 1960.

H. I. Marrou: *Op. Cit.*

«vates» fue Ennio⁴¹. El término hizo fortuna y llegó hasta nosotros. Así, hablamos de «poeta clásico». En cuanto a «clásico», primitivamente designó a un tipo de ciudadanos: al de primera fila, de primer rango. Hoy, «clásico» entraña un juicio de valor. Las ideas de clásico y de clasicismo no circularon entre los griegos de la Antigüedad. La palabra (*classicus*) es latina y su uso posterior hasta nuestros días ha pasado por interesantes avatares, hasta derivar a la significación de «modelo» digno de imitación, opuesto a romántico, escritor dominado por la razón, predominio del orden y respeto a las normas, prudencia y equilibrio, represión de los impulsos y sometimiento del caos sentimental al orden, etc...⁴² Gide, en *Incidence*, opone clásico a romántico, pero afirma que una idea se aclara con la otra, incluso que son complementarias y mutuamente se exigen, llegando a la conclusión de que un escritor será tanto más clásico cuanto más violento y rebelde romanticismo ha tenido que subyugar⁴³.

Muy pocas de estas determinaciones de lo clásico nos sirven para el poeta griego del período así calificado, a no ser aquella que hace del término un juicio de valor. Si lo clásico vale por lo principal y lo digno, entonces va perfectamente a poetas de tan diferente calidad como Baquílides y Anacreonte, Solón y Safo, Píndaro y Arquíloco. Es como juicio de valor como se dice que Shakespeare, Calderón, Beethoven, son clásicos: artistas en la cumbre de su arte. Al mismo tiempo, es interesante señalar la intensa carga «escolástica» que la palabra «clásico» encierra. Ha sido por una tradición de «escuela» por la que llegaron hasta nosotros los escritores griegos con categoría de «ejemplo» o «modelo» a imitar. La corriente escolástica a que nos referimos arranca de Alejandría, continúa en Roma, es renovada en las escuelas carolingias y en las Universidades medievales, triunfa en el Renacimiento, perdura en la época manierista, reflorece en el XVIII, y sólo en el XIX encuentra oposición en el romanticismo y con ciertas limitaciones, pues un mismo poeta, como Hugo, ataca y admira. En *Les contemplations* encontramos una invectiva contra el escolasticismo literario aferrado a los «modelos» greco-latinos:

⁴¹ L. Gil: *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1966, pág. 15.

⁴² H. Peyre: *¿Qué es el clasicismo?*, México, 1953.

⁴³ F. Baldensperge: *Le classicisme français et les langues étrangères*, en «Revue de Littérature Comparée», París, 1933.

Marchands de grec! marchands de latin! cuistres! dogues!
 Philistins! magisters! je vous haïs pedagogues!
 Car, dans votre aplomb grave, infaillible, hébeté,
 Vous niez l'idéal, la grâce et la beauté!
 Car vos textes, vos lois, vos règles sont fossiles! ...

pero un poco más adelante, en el mismo poema, nos sorprende un bello canto a Horacio:

.....Horace! ô bon garçon!
 qui vivait dans le calme et selon la raison,
 et qui t'allais poser, dans ta sagesse franche,
 sur tout, comme l'oiseau se pose sur la branche,
 sans peser, sans rester, ne demandant aux dieux
 que le temps de chanter ton chant libre et joyeux! ⁴⁴.

Durante la etapa primitiva (que realmente no lo fue) a la cual conviene mejor el nombre de caballeresca o feudal, existió una cierta contraposición de ideales: de un lado, el épico, propio de la poderosa nobleza, y de otro, el práctico, representado por Hesíodo. La imagen del poeta griego arcaico es bifronte: de un lado mira hacia el glorioso pasado desvanecido, caro a los caudillos y a la aristocracia guerrera; de otro, mira a la tierra y sus labores. Dos obras representan esa actitud: la *Iliada* y *Los trabajos y los días*. Pero el poeta no es ni en un caso ni en otro un hombre de la ciudad.

Ahora, con el creciente desarrollo de la polis, surge un tipo nuevo de hombre: el ciudadano, que acoge la sabiduría depositada en los aedas, transmitida fielmente por los rapsodas y proclamada «personalmente» por Hesíodo, cuya actitud ha sido por ese motivo comparada a la de los profetas hebreos. El hombre de la polis venera su pasado épico y admira los héroes de su raza. Pero ya no se sigue cantando impersonalmente. La poesía ex-

⁴⁴ V. Hugo: *Les contemplations* («A propos d'Horace»), París, 1930, págs. 46-47. No necesita ser demostrada la ininterrumpida vigencia de los clásicos grecolatinos en la literatura y el arte europeo: es cosa evidente que cada uno puede comprobar sin gran esfuerzo por sí mismo. G. Highet ha estudiado la cuestión en su obra *La tradición clásica*, 2 v., México, 1954.

presa opiniones personales. El poeta defiende puntos de vista propios. Canta su íntima experiencia. Toma este o aquel partido. Interviene en los asuntos de la ciudad y muchos limitan el tema de su canto exclusivamente a su vida (Mirtis, Corina, Safo, Alceo, Anacreonte...). La relativa homogeneidad de la epopeya se cancela. En su lugar, prolifera muchedumbre de metros y de direcciones. Es el momento del poeta elegíaco, moralista, mélico, coral. A todas estas modalidades, determinadas casi siempre por el metro y la música —también por la danza en la lírica coral— podemos reunir las bajo el dictado genérico de «líricas», de acuerdo con lo que hoy por lírico entendemos.

El poeta es una fuerza poderosa que influye en los destinos de la polis. En lo más profundo de su alma se siente un educador. La conciencia de su misión está fuertemente arraigada en su espíritu. Sus conciudadanos respetan en él al elegido que, en caso necesario, será la voz de toda la ciudad por divino privilegio. Es un maestro y un mensajero de la civilización, que el griego no concibe sino como «sociedad» en oposición al individualismo anárquico, de los cíclopes, por ejemplo⁴⁵.

No hay nada del cielo, de la tierra, del hombre, que no sea materia del poeta. Sin embargo, es raro que sus versos, sea cual fuere su tema, no irradien una enseñanza. Veamos una breve pieza sobre el origen diverso de las mujeres, asunto que estuvo muy en boga del siglo VII al VI.

Palabras de Focílides: He aquí el cuádruple origen de las
[mujeres.

Estas descienden de una perra; aquéllas de una abeja.

Estas proceden de una trucha reptadora;

aquéllas de una crinada y viva yegua.

La que viene de ardiente yegua es bella, animosa y
[ligera.

La que a la trucha se remonta es cosa de poco precio.

La perruna es violenta.

La apicular activa y habilísima.

Procura, amigo mío, unirte a ella en dulce matrimonio⁴⁶.

⁴⁵ Sinclair: *Histoire de la pensée politique grecque*, París, 1953, página 20.

⁴⁶ Focílides: *Sentencias*, núm. 2. Esta sentencia resume un largo poema

La composición desemboca aconsejando la elección de la mujer laboriosa y experta.

Tomemos otro ejemplo en un poeta dedicado a cantar el goce de vivir y las alegrías de la juventud. Del corazón mismo de su poesía aparentemente intrascendente se exhala un mensaje que es amarga premonición para todos los hombres:

Como las hojas que hace nacer la florida estación pri-
[mavera]
cuando bajo los rayos solares crecen rápidas, un fugitivo
[instante,
tal nosotros gozamos las flores de la juventud,
sin conocer, por voluntad divina, ni nuestro bien ni nues-
[tro mal⁴⁷.

El poeta elegíaco no olvida nunca su deber de educador y se propone expresamente enseñar a su conciudadanos. En el poema que sigue la voluntad pedagógica es manifiesta: no se vislumbra siquiera otro propósito:

Al niño pequeño, todavía sin lengua, le nace y le crece
la barrera de los dientes en los siete primeros años;
cuando le conceden los dioses los siete siguientes
empiezan a mostrarse de la pubertad los signos;
en la tercera etapa se desarrollan sus miembros,
de vello su mentón se cubre y la piel es flor delicada.
En el cuarto período de siete años, la plenitud de su
alcanza el hombre y es señal de su madurez. [fuerza
En el quinto, ya es tiempo que piense en su matrimonio,
y tratar de tener, con vista al futuro, larga descendencia.
En el sexto, llega el hombre a su formación completa
y no es impedido a cometer reprobables acciones.
En el espacio de estos siete períodos de siete años y del
[octavo en el curso,
sabiduría y palabra conquistan su perfección plena.

de Simónides de Amorgos sobre las mujeres. (Classiques Garnier: *Hésiode et les poètes élégiaques et moralistes de la Grèce*, París, s. f.)

⁴⁷ Mimnermo: *Elegías*, núm. 2 (Classiques Garnier, *Op. Cit.*, *supra*).

En el noveno período sigue fuerte pero decaen poco a saber y elocuencia; en período décimo, [a poco si el hombre llega a vivirlo, el fatídico lote de la muerte, en verdad no será para él prematuro ⁴⁸.

He aquí un sabio resumen de la vida humana, dividido en 10 períodos de 7 años cada uno, con la característica representativa de cada cual.

Para hacernos una idea de la forma en que el poeta clásico cumplía su esencial misión educativa, pensemos en Goethe, cuyo clasicismo presenta caracteres semejantes al de los griegos. Tal didactismo está muy lejos del enojoso de los neoclásicos y no arrastra ganga prosaica. La delicia o la suntuosidad, el encanto o la solemnidad de la poesía son los mejores colaboradores de su objetivo educador.

Nos hemos referido al tono personal que domina y colorea de novedad al poeta. No debe entenderse nada que recuerde a Ezra Pound o Juan Ramón Jiménez. El poeta clásico es siempre parte de su ciudad y ésta representa para él todo, incluso la razón de ser de su poesía. Su interioridad está entretejida a las peripecias de la existencia de la polis, porque su vida y la de la ciudad forman una sola urdimbre. En esta realidad que circunscribe la vida y la creación, entra toda la realidad, porque el microcosmo urbano es reflejo del macrocosmos, lo que más tarde dará lugar a la «politeia» cósmica de los estoicos (Zenón, Crisipo, etcétera...).

Si hubiéramos de elegir una figura representativa no vacilaríamos en escoger a Solón, el viajero y hombre de Estado ateniense cuyos poemas marcan una de las altas cimas de la poesía elegíaca. En Solón se conjugan armoniosamente lo individual y lo colectivo, lo subjetivo y lo objetivo y en ningún momento deja de sentir que la poesía es un deber. Su equilibrio literario refleja el político: situado entre dos corrientes contrarias y atacado a veces por los partidos opuestos, en tales ataques ve lo justo de su posición:

Yo, sin embargo, con el hito en el terreno litigioso
estaba firme entre los partidos.

⁴⁸ Solón: *Elegías*, «A Philokyros», núm. 19 (Classiques Garnier, *Op. Cit.*, *supra*).

Habla en nombre propio, innovación respecto a la impersonalidad aédica, que inaugura Hesíodo, y que a partir del siglo VII se generaliza: pero toda opinión personal va dirigida a los demás y los presupone. Es, pues, el suyo un individualismo inmerso en la colectividad, de la que no se desprende realmente y a la que se siente unido. El poeta no es un hombre aparte en su ciudad, ni su obra tendría justificación de otro modo. Sus versos no son leídos. A pesar del desarrollo de la escritura, y aunque sus poemas sean escritos, la poesía continúa siendo arte oral.

El poeta expresa el sentir y el pensar de la polis (Alcmán, Tirteo) o de una clase social (Píndaro) o su propio pensamiento político (Solón) o es acerbo censor (Arquíloco). Su labor, incluso cuando adquiere significación parenética, es constructiva. El subjetivismo no es un obstáculo a la empresa suprema de servir los intereses de los ciudadanos. A la sombra de las actividades patrióticas, apologéticas o censorias, crece tímidamente la pequeña y frágil flor del lirismo puro. Es así como Alcmán (mitad del s. VII a. de C.) el poeta de Sardes (Lydia) trasplantado a Esparta, donde vivió ejerciendo el cargo de director de coros, nos dejó aquella admirable e inigualada «Canción nocturna»:

Descansa durmiendo la sierra; descansan barrancos y
[cumbres,
las escarpadas laderas, los valles profundos, las hojas del
[bosque
y los animales huidizos que la negra tierra sustenta,
las fieras, habitantes del monte, los áureos pueblos de
[abejas
y los monstruos que esconden los purpúreos abismos del
[mar,
durmiendo descansa la bandada de aves de anchurosas alas.

De este modo nace y se desarrolla un pequeño espacio tembloroso, retiro de los sentimientos individuales, que en su máxima dilatación (Safo) origina una poesía minoritaria. Jaeger ha estudiado este hecho explicándolo como reacción natural contra el rigorismo legal de la vida pública. Compensatoriamente se van ampliando el espacio y la libertad de la vida privada. El resultado es la aparición de una fuerte e íntima tendencia hedonista. Aquella esfera de la vida privada que consigue liberarse del

imperio de la ley pública tiende a convertirse en reino de todos los placeres y de hecho así ocurre. Entonces surge una antinomia ética: la pugna de lo «placentero» con lo «noble». Lo noble (kalón) viene de los tiempos heroicos y desde el punto de vista ético consiste en la búsqueda de la gloria como consecuencia de la brevedad de la vida. Lo placentero (hedy) es una novedad nacida en la polis y consiste en la busca del goce como consecuencia del mismo hecho, y con el placer, el amor en la belleza corporal⁴⁹.

Estamos en la primera mitad del siglo VII. El poeta se aflige al considerar los males que abruma a la humanidad. Su voz es patética; su acento, pesimista:

Tal bestias vivimos, sin saber cómo los dioses
pondrán término a la vida de cada uno...⁵⁰.

La brevedad de la vida humana le obsesiona. El tema lo había tratado Homero magistralmente. El aedeo había desprendido de él una consecuencia moral: puesto que tan corta es la existencia humana, afánese por aprovechar su menguada duración ganando fama imperecedera con acciones ilustres. Ahora no se siente así. Están lejos los tiempos heroicos. Escuchemos la voz del poeta nuevo:

He aquí uno de los más bellos versos del poeta de Chios:

Tal las generaciones de las hojas, así las de los hombres.
En verdad son muy pocos los mortales que al oír estos
acertarán a ponerlos en su corazón: pues todos [versos
a la engañosa esperanza dan asilo que hunde sus raíces
en corazones jóvenes. Todos en tanto gozan
la flor amable de la juventud pasajera,
con corazón ligero vanos proyectos meditan;
ni envejecer esperan, ni tampoco morir, y pues gozan
salud nunca piensan en enfermedades. ¡Oh pobres
insensatos aquellos que, trastornado el espíritu,
cuán breves son ignoran la juventud y la vida.

⁴⁹ Jaeger: *Op. Cit.*, págs. 128-131.

⁵⁰ Simónides de Amorgos: *Sobre los males de la humanidad*, v. 4-5 (Classiques Garnier, *Op. Cit.*, pág. 111).

Mas tú, que conoces la verdad, resígnate y deja tu corazón gozar los bienes de la existencia⁵¹.

¿Cuáles son esos bienes? Nada explícito, ni que sugiera el heroísmo, se desprende de la apremiante invitación.

La brevedad de la vida es simbolizada en la brevedad de la juventud, como si ésta fuese la única etapa de la humana existencia digna de ser llamada vida y la asumiera toda, ella sola:

¿Qué felicidad ni vida posibles sin Afrodita de oro?
 Morir no me importa cuando haya perdido el gusto
 de esos placeres: secretos amores, deliciosos dones, abra-
 [zos de amor.
 Juveniles flores, tan sólo, a mujeres y hombres son de-
 [seables.
 Mas cuando llega la vejez dolorosa que torna feo y per-
 [verso al hombre,
 inquietudes crueles roen sin descanso su alma angustiada,
 los rayos del sol no alegran sus ojos, le aborrecen los
 [niños,
 las mujeres desprecianlo. Tan penosa hicieron la vejez
 [los dioses.

Estamos camino de Alceo y Anacreonte. El poeta, siempre religioso, siempre comprometido en los asuntos de ciudad, afecto a un partido o estamento, sufriendo con frecuencia destierro (Alceo, Safo, Teognis...), cultivó ese espacio íntimo que florece de sentimientos personales, lo que en nuestro idioma literario se llama puro lirismo. Si Teognis, Píndaro o Solón son poetas para la polis; Safo, Anacreonte, Alceo, lo son para reuniones de amigos. El poeta simpótico y el erótico se anticipan al moderno, cuyos lectores limítanse a reducidas y dispersas minorías. La diferencia está en que el poeta griego tenía asegurada una esfera de acción en la «escuela» o la «reunión», donde nunca le faltaba el momento propicio, el «kairós», para actuar con eficacia.

El poeta simpótico reina alegremente en los banquetes de tanta trascendencia en la historia de la cultura griega. Allí cele-

⁵¹ Simónides de Amorgos: *Sobre la brevedad de la vida* (Op. Cit., página 115).

bra al vino y enumera sus virtudes. Allí lo exalta como a un dios. (En cambio, la humanidad homérica presume de sobriedad en materia de bebidas. El vino es visto con desconfianza. Entre los peores insultos figura el de «borracho».) Vino y «carpe diem» se dan la mano. Los poetas del vino invitan a aprovechar el instante, a coger al vuelo el momento que huye. No se les crea por eso hombres débiles, ni mucho menos desinteresados por la «cosa pública». Ahí está Alceo de Mitilene expulsado de su tierra natal por haber defendido la causa de los nobles, a los que pertenecía, contra el tirano Mirsilos. ¿Y qué voz se alzó en los simposios más embriagadora que la de Alceo?

En el seno de las reuniones íntimas, lejos del tumulto de la plaza, del deslumbramiento del gymnasium, florece «eros». Su descubridora es Safo. El poeta erótico es como el simpótico, minoritario. Ambos contrastan con el poeta de masas: Píndaro, Alcmán o Solón. Su esfera de acción es mucho más limitada, más acaso su poder y mayor su influencia.

En cuanto al caso concreto de Safo, su posición en Mitilene debió ser excepcional. Marrou ha trazado un hermoso retrato de Safo como educadora, función inseparable de la poética.

No parece fortuito que Safo surja en una ciudad griega de Asia, en Mitilene, cuya fama en mujeres ya se acredita en la *Iliada*, donde explícitamente se habla de Lesbos y sus sabias doncellas. La embajada a Aquiles (Canto IX) lleva entre otros presentes el ofrecimiento de:

.....siete gallardas
cautivas lesbianas que en labor de manos
están ejercitadas, y escogidas
fueron por mí entre todas cuando el mismo
Aquiles conquistó de la ancha Lesbos
la fuerte capital, y en hermosura
a todas las mujeres aventajan...

Y cuando el héroe, despedida la infructuosa embajada, se dispone a descansar:

También Aquiles, en la más secreta
parte del pabellón, subió en su lecho,

y su lado ocupaba una cautiva
que de Lesbos trajera, la graciosa
Diomeda, nacida de Forbante...

(Trad. de Hermosilla).

El poeta más popular y, seguramente, estimado en la polis griega es el «lírico coral», porque su obra está determinada siempre por acontecimientos que conmueven a la ciudad e interesan a la totalidad de sus habitantes, y además porque la poesía coral es de una espectacularidad y un lujo que en vano buscaríamos en otros géneros (excluido el dramático).

El lírico coral despliega todo un brillante espectáculo con motivo de una conmemoración urbana. A veces su personalidad es múltiple: poeta, músico, coreógrafo, director escénico. Casi no quedan composiciones musicales salvo fragmentos del importante auletista Arquíloco⁵², ni tampoco danza (salvo figuras de la cerámica). Los gastos del montaje corren, como los teatrales, a cargo de los nobles que costean la «liturgia» (o importe) de ciertos actos públicos. El lírico coral percibe un sueldo o una gratificación. El más orgulloso de todos, Píndaro, se lo reprocha a sus colegas Simónides de Ceos y Baquilides en la 2.^a *Pítica*, sin inconveniente de admitir a su vez regalos en metálico y el honor de la «proxenia» en Atenas, cuya política representaba el polo opuesto a su punto de vista aristocrático⁵³.

Profesional, sin sentirse ligado a ningún lugar de forma estable, el lírico coral pasa su vida en muy diversas latitudes del mundo helénico. No siempre es un aristócrata como Píndaro, no siempre es su patrono la nobleza, pero se siente atado a ella por el ideal humanista de la «kalokagathía» y por la venerable herencia homérica. El ideal que ensalza está ya en crisis entre los siglos VI y V. Es el crepúsculo nobiliario. El poeta se mantiene fiel, no obstante, a la noble tradición y este humanismo aristocrático encuentra su más bella y cumplida expresión en un fragmento que bien pudiera titularse «Canto al hombre»:

Numerosas son las maravillas del mundo
pero la más grande maravilla es el hombre.

⁵² Lang: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1963.

⁵³ E. Schwartz y Nestle dudan que Píndaro fuera nunca poeta a sueldo.

A través de la mar espumante,
impulsado por el viento del Sur
avanza cortando las hinchadas olas
que en torno suyo mugen.

La deidad superior a todas, Gea
inagotable, inmortal,
con arados fatígala
que cada año van y vuelven
cuando la remueve con bestias
de raza caballar.

Y la tribu de los pájaros ligeros
la captura y apresa;
las hordas de bestias salvajes
y los seres marinos del océano
ingenioso los aprisiona
en los repliegues de sus redes espesas.
El domina también con lazos ágiles
la bestia agreste, montaraz,
y al caballo de cuello crinado
lo conducirá bajo el yugo,
por dos lados lo sujeta,
y lo mismo hará con el toro
infatigable de las montañas.

Y el lenguaje y el alado pensamiento
y las corteses costumbres
las aprendió lo mismo
que supo escapar a la intemperie,
esquivar las penosas heladas
y las lluvias inoportunas,
porque es fecundo en recursos;
jamás el porvenir le encontrará desprevenido.
sólo del Hades no podrá escapar,
a pesar de poseer el arte de curar incurables males⁵⁴.

Durante mucho tiempo se ha tenido al lírico coral, concretamente a Píndaro, como poeta esencialmente laico, por más

⁵⁴ Sófocles: *Antígona*, Ed. «Les Belles Lettres», trad. Paul Masque-ray, París, 1929, v. 332-369.

que la trama de sus poemas entretreje constantemente elementos místicos y nada menos que Wilamowitz-Möllendorff lo definió un cantor caracterizado por dirigir «una serie de cumplidos a los profesores de gimnasia y los palafreneros»⁵⁵. Juicio exagerado, como el de Murray cuando le llama pasado de moda y lo tacha de reaccionario, por no comulgar con los altos ideales atenienses de la ciencia, la democracia, etc..., obsesionado por un ideal estrecho y clasista. Es como si en un gran escritor, Kleist, por ejemplo, sólo viéramos el espíritu del militarismo prusiano.

Los recientes descubrimientos de los papiros de Oxirrincos (Egipto), con fragmentos de péanes, ditirambos y cantos femeninos, completan su fisonomía lírica y acreditan a Píndaro gran poeta religioso.

La razón de ser de la poesía que cultiva el lírico coral es siempre ceremonial o festiva y entraña un magno auditorio para el cual existe. Lo que no excluye que la oda o el ditirambo sean matizados de personal lirismo y propaguen ideas caras al autor.

Lo religioso es un elemento constante y por ello típico, sobre todo en Píndaro, a quien W. Muschg llama «moralizador del Olimpo», alegando como testimonio el contenido bien significativo de la 1.^a *Pítica*, y la 4.^a *Istmica*.

Es curioso que se vincule con las sectas místicas elensina y órfica a un poeta que canta:

No creas en la vida inmortal.

Sin embargo, su religiosidad es profunda y parece brotar de la misma remota fuente que la de su paisano Hesíodo. Su viaje a Magna Grecia le familiarizó, según Nestle, con el orfismo, tendencia que es contrarrestada por el influjo de Eleusis. Para los órficos, el poeta representó una de las más excelsas encarnaciones humanas, lo que se aviene con las ideas de P. Schaerer que presenta en Píndaro a un innovador en materia religiosa porque se opuso al espíritu tradicional y a la concepción antropomórfica de los dioses. Los dioses son necesariamente buenos y justos. Elimina en su teología el horror de los mitos en aras de una concepción armoniosa. Tal actitud la estima Muschg pura fri-

⁵⁵ Wilamowitz-Möllendorff: *Einleitung in die griechische Tragödie*, 1921, 105, citado por Hauser, *Op. Cit.*, pág. 111.

La poesía no se aprende: Es gracia nativa, «areté», privilegio.
El es un predestinado por su linaje:

El porvenir acabará de perfeccionar el éxito
que Dios me ha garantizado con mi nacimiento...

Y en otro pasaje:

La gloria sólo tiene pleno valor cuando es innata.
Quien sólo posee lo que ha aprendido
es hombre oscuro e indeciso;
jamás avanzará con pie certero.
Sólo vislumbra
con inmaduro espíritu
mil cosas altas.

La poesía le confiere poder sobre todas las criaturas, reviviendo en su persona la virtud mágica de Orfeo, y le iguala a los héroes y grandes del mundo, a quienes celebra y otorga inmortalidad con sus versos.

En el lírico coral encarna el interno antagonismo que agitaba a las democracias helenas en las que el paso del régimen tiránico u oligárquico al democrático no había derrocado el ideal humano de la nobleza, y en las que, dentro del espíritu colectivista, que parece obligado a toda genuina democracia, se desarrollaba un individualismo creciente. En el lírico coral se dan precisamente los distintivos antidemocráticos: la adhesión al ideal nobiliario y el individualismo que les hace hablar en primera persona, innovación que les viene de Hesíodo y perdura tanto en el poeta arcaico (gnómico, yámbico, elegíaco) como en el clásico, tanto subjetivista (Safo, Alceo, Anacreonte) como coral (Estésicoro, Ibico, Baquilídes).

El desarrollo del individualismo literario acentúa la gloria personal y propaga el nombre glorioso del poeta, orgullo de su ciudad natal. Incluso fomenta, como ha observado Hauser, la idea de propiedad intelectual que ya se anuncia y echa raíces⁵⁷.

⁵⁷ A. Hauser: *Op. Cit.*, I, pág. 114.

¿Cómo interpretamos hoy la obra del lírico coral? Lo que afirma Galvano della Volpe de Píndaro es aplicable a sus colegas: «Resulta inexplicable si no se tiene en cuenta el contexto político-religioso de su época. Una interpretación estrictamente estilística sería un fracaso, porque su obra está estrechamente vinculada a la sociedad aristocrática y los mitos religiosos del siglo VII y sus imágenes no pueden disociarse de su contenido ético-religioso. Esto es, que desde nuestra perspectiva, Píndaro (y el lírico coral, sea quien fuere) es un poeta que exige un esfuerzo arqueológico. Por eso una simple —y normal— lectura da penosa impresión de difícil, caótico, arcaico»⁵⁸.

En efecto, el lírico coral, contratado por un tirano o por una polis (Siracusa o Atenas) es de todos los poetas el que más ligado se encuentra a las tradiciones heroica y mitológica. También se le impone la cortés alabanza de su patrón. Súmense a estos elementos el elogio del vencedor (púgil, corredor, músico, etc...), la costumbre de exaltar su familia y de procurarle a veces divino entronque genealógico, las máximas y moralidades que a modo de corolario siembra en el curso de su oda y se explicará aquella dificultad a que Della Volpe se refiere.

La estructura verdaderamente compleja de la composición poética, su mutilación, puesto que llega a nosotros sin sus complementarias música y danza, contribuyen aún a la confusión del lector, que muchas veces se siente como extraviado en un inextricable laberinto de centelleantes palabras y, en apariencia, anárquicas alusiones. Tales dificultades eran ya sentidas por Horacio. La erudición contemporánea se ha esforzado incluso en buscarles clave a cada oda. Gilbert Norwood, según nos informa Highet, supone que cada poema está dominado por una sola imagen, visual casi siempre (el arpa, la rueda de la fortuna, que, según parece, fue utilizada por primera vez por Píndaro, el barco en el mar, etc.) y que esta imagen es símbolo del vencedor, de su familia y de sus peculiaridades⁵⁹. Acaso un camino de comprender la lírica coral sea el que sugiere el mismo Highet: «Por mi parte —escribe—, creo que no nos es posible encontrar ni un hilo continuado de pensamiento ni un símbolo imaginativo central o una serie de vínculos alusivos en cada una de las odas de Píndaro. Lo que creaba la unidad de cada poema era el solo y único momento del festival para el cual se componía. El certamen en que concu-

⁵⁸ Galvano della Volpe: *Crítica del gusto*, Barcelona, 1965, pág. 230.

⁵⁹ G. Highet: *La tradición clásica*, México, 1954, t. I, pág. 355.

rría la nación entera, la larga preparación de los atletas, su aspiración al premio, el mito —de una ciudad, de una familia— evocado por la victoria, las glorias de los vencedores que salieron en otros tiempos de la misma ciudad o familia, las crisis de la historia griega coetánea, el santuario mismo y su dios, todos estos estímulos se fundieron en un solo ardiente resplandor que arrojaba la lluvia de brillantes imágenes, saltaba en chispas candentes a través de abismos insalvables para el pensamiento, pasaba por un lugar común revistiéndolo de luz y transparencia, derretía un grupo de ideas heterogéneas en una sola unidad de vida fugaz y luego moría tan repentinamente como muere una llama... Los pensamientos e imágenes de los poemas de Píndaro no se suceden siempre uno tras otro según las leyes de la lógica. El poeta los elige por su belleza, su intensidad, su audacia, y los agrupa casi siempre en sus versos mediante un proceso semejante a la asociación libre, ligándolos simplemente por contraste, por el deseo, no de ser lógico, sino de ser noblemente inconsecuente, divinamente pasmoso, tan único como el momento triunfal»⁶⁰.

De modo muy distinto piensa entre nosotros A. Tovar, que contrasta el bien estructurado mundo de la oda coral (comentando a Baquilides) con el desordenado caos del poema contemporáneo: «El arte nuestro, el de nuestro siglo, tiende a lo informe, a lo caótico y confuso, a lo demasiado íntimo. Preferimos las intimidades a la obra de arte, más desligada cuanto más perfecta. Lo que de los románticos pareció en su tiempo desordenado y sin construir, es ya para nosotros una maravilla de orden y arquitectura. El progreso de la disolución ha sido creciente, y en las poesías líricas cree el autor que es lo autobiográfico lo que únicamente nos interesa, y cuanto en ellas hay de momento fugitivo, de historia menuda y momentánea. De la misma manera se disuelve la novela, que nadie cree en la práctica hija del epos, y el arte abandona esos principios de composición, gracias a los cuales ha vivido.»⁶¹

⁶⁰ G. Highet: *Op. Cit.*, I, págs. 355-356.

⁶¹ A. Tovar: *Baquilides o sobre la poesía antigua y moderna*, «Revista Finisterre», junio 1948.

EL POETA HELENÍSTICO

Es ya clásica y de común dominio la distinción entre cultura helena y helenística. El mundo heleno está circunscrito a sí mismo, es lo griego genuino, sin contaminaciones ni adherencias, pues los elementos espirituales y las corrientes civilizadoras extrañas que a él afluyen son asimilados y trasmutados en sustancia propia, como es transformado el alimento en propia materia corpórea. El mundo heleno mantiene su pureza y su perfil hasta la época alejandrina y constituye la fuente de energía, de savia, de inspiraciones que alimentará inagotablemente a ese otro nuevo mundo del espíritu que llamamos helenístico. La preeminencia espiritual de Atenas desde el siglo IV hasta el I de nuestra era es la mejor prueba, aunque tal preeminencia no entrañe sino un honor rendido en el mundo helenístico, y no responda a una producción artística o filosófica superior a la de otros centros. Y tanto de estimar, como símbolo, cuanto que políticamente, son otras las ciudades dominantes⁶². Pero Atenas sigue encarnando el helenismo y es en calidad de su más alto símbolo como es venerada en todo el ámbito mediterráneo.

La civilización helenística manifiesta, en cambio, ser una cultura mezclada. Responde en el reino del espíritu al ansia cosmopolita de Alejandro y a su ideal de fusionar Grecia y Oriente con sus razas, sus artes, sus civilizaciones diversas. Los países de Oriente se helenizan, desde Israel a la India, pero a cambio de una patente orientalización de lo heleno. Figuras representativas lo demuestran: Lycophron o Plotino. La iniciativa es siempre griega en todos los órdenes. A veces surgen protestas ardientes como la de los Macabeos. No obstante, el fenómeno progresa y llega hasta sus últimas consecuencias. Algunas culturas extrañas al espíritu helénico adoptan sus formas y se desarrollan crípticamente bajo ellas, como justamente señaló Spengler al referirse a la naciente cultura arábiga. Personajes como Anonio Sakas hicieron pensar en un intenso influjo budista, y en la capital del mundo helenístico, Alejandría, convergieron Oriente y

⁶² Dentro de la misma Grecia, Atenas es superada económicamente por Corinto.

Occidente, Africa y Asia, incluso las culturas extremo-orientales y centro-asiáticas. Allí reinó durante siglos un incesante movimiento fusionador, que no siempre dio su fruto, porque en muchas creaciones alejandrinas son evidentes los signos del mestizaje.

Los sucesores de Alejandro, al repartirse la herencia del héroe macedonio, hicieron de su imperio, todavía amorfo, un complejo mosaico de reinos y principados en los cuales se descubren importantes denominadores comunes. Entre ellos destacaremos: la expansión del culto al rey, que es saludado «salvador» («soter») y comparte con frecuencia en los templos honores divinos («synnaos»). El «endiosamiento» regio se presume de origen griego: arranca de la «heroización» del jefe militar victorioso. Es universal la influencia de la «politeia» de la Stoa. El filósofo estoico suele ocultarse casi siempre tras el monarca en calidad de regio consejero.

Surgen nuevas clases sociales y se desarrollan otras: tales la gran burguesía urbana y rural, acusándose períodos de crisis, en Grecia sobre todo. Sus intereses sufren la amenaza de revoluciones sociales que son apagadas en sus conatos. El estoicismo alienta al proletariado en sus aspiraciones revolucionarias y constituye, según Petit, el elemento «característico de estos movimientos abortados, que reaparecerían más tarde en Pérgamo con Aristónicos, en Roma con los Gracos, en Sicilia con las revueltas serviles»⁶³.

De los indígenas surge una nueva clase social, intermedia entre los griegos inmigrantes y los indígenas explotados. El fenómeno se registra principalmente en Pérgamo y Alejandría.

En todas partes se evidencia que nos encontramos con el reinado del comerciante y del tecnócrata.

El espíritu de Alejandro no pervivió en sus sucesores. Existieron «barreras raciales» entre griegos e indígenas. La situación del griego ha sido comparada a la del inglés en la India⁶⁴.

La economía experimenta grandes cambios y toma inusitados vuelos en su modalidad dineraria. Viejas y nuevas industrias prosperan con ella, florece el comercio y surgen grandes «capitalistas».

El helenismo suscita la cultura urbana que se concentra en escasos núcleos, pero muy populosos. Son los únicos que pueden llamarse en verdad «poleis», en el sentido heleno de autogobierno.

⁶³ P. Petit: *La civilisation hellénistique*, París, 1962, pág. 31.

⁶⁴ Jouguet: *El imperialismo macedónico y la helenización del Oriente*, Barcelona, 1927, pág. 408.

El resto de las ciudades, sobre todo en Egipto, carece de instituciones municipales. Sólo puede hablarse de tres auténticas «poleis» egipcias: Alejandría, Náucratis y Ptolemais. La «cora» o provincia tiene un centro urbano principal, la «metrópolis»; el resto, hasta treinta mil «aglomeraciones», carece de concejo municipal, según informa Diodoro hacia el año 60 antes de C. Por otra parte, el abundante uso de la terminación «polis» en los nombres de ciudades no debe interpretarse sino a título meramente honorífico: así las aldeas llamadas Cocodrilópolis o Herópolis⁶⁵.

La cultura es esencialmente urbana: los griegos predominan en la corte desde Pérgamo hasta Jerusalén, donde asumen los cargos directivos de la política, la economía, la técnica, el ejército, la administración, la ciencia y el arte. Pero sólo en los centros importantes. En torno a ellos se extiende una pasiva población campesina refractaria a los influjos griegos y que termina por absorber a cuantos elementos hermanos se establecen en ella: la política lágida de fijar al suelo a colonos griegos para asegurar la helenización del país no dio el resultado apetecido. Las «clerquías», o lotes de tierra real concedida por los Ptolomeos a sus soldados, produjo más bien la egiptización de los «clerucos» y el descontento y la revuelta de la población rural. Los clerucos acaban siendo semihelenos: la lengua, las ideas religiosas, el tipo de vida, se bastardean. Apenas conservan algo de griegos⁶⁶.

La evolución cultural ha atravesado fases y situaciones muy diversas. Altheim, que ha estudiado con preferencia el proceso de helenización de Asia, subraya el hecho estupendo del triunfo del helenismo en condiciones críticas: «Cuando los asiáticos descubren la debilidad del vencedor griego empiezan los contragolpes desde los espacios que habían permanecido inexplorados y cuyos habitantes, viviendo al margen de la historia, habían reservado sus fuerzas. Asia, al norte de la ruta de tumbas del neolítico, que va del Mar Caspio a la Gran Muralla (esa 'vagina gentium', cuna de grandes conquistadores de todo tiempo), iba a convertirse en el dominio del que debían salir las decisiones históricas.»

«Los sucesos políticos se reflejan en el dominio cultural. El

⁶⁵ V. Chapot: *El mundo romano*, Barcelona, 1928; Diodoro de Sicilia: *Biblioteca*, I, 37, 1.

⁶⁶ P. Jouguet: *Op. Cit.*, págs. 416-423.

triunfo del helenismo había demostrado que ante el espíritu griego la sabiduría oriental no podía sino caer pulverizada. Mientras duró la dominación extranjera se admiró su cultura como algo inaccesible; se soportó de mala gana su predominio y se hicieron esfuerzos para persuadirse de que su superioridad era superficial. Se intentó imitar algunos detalles; a menudo mantúvose una actitud negativa y estéril. Antes de que la civilización helénica se manifestase, los países sometidos sacudieron la dominación griega. Pero entonces cayó en la cuenta de que no se sabía qué hacer de la libertad conquistada: los pueblos y países de Asia no estaban aún en condiciones para producir retoños. Las pasadas tormentas habían destruido hasta las formas de su vida histórica. Reinos de floreciente civilización quedaron reducidos a ruinas, sumergidos por las oleadas de móviles y ligeros nómadas, desprovistos de sentido creador. Procedentes de espacios sin historia, eran incapaces de dar nada. Entonces se produjo lo imprevisible: una creciente necesidad de modelos griegos. La hostilidad de los oprimidos cedió ante una ilimitada demanda que reclamaba indistintamente cualquier adscripción a una civilización, aunque ésta, demasiado madura, estuviera en su crepúsculo.»

«Visto desde Asia, se encuentra uno situado ante una paradoja histórica: el derrumbamiento de una dominación extranjera estuvo muy lejos de producir un derrumbamiento semejante en el campo de la cultura. Al contrario, no hizo sino preludiar la permanencia del espíritu extranjero. Arameos, iraníes, indios, por momentos el imperio medo y, finalmente, los árabes, iban a mostrar todos idéntica capacidad de absorción insaciable para todas las creaciones de la civilización occidental.»⁶⁷.

Puede hablarse de un enorme mundo cultural helenístico extendido desde Sicilia hasta lo que llamó Lord Curzon las «frangias de oro de harapiento manto de mendigo de los países monzónicos», y desde las orillas del Guadalquivir hasta las riberas del Syr-Daria.

En todas partes es definible el reino helenístico con palabras de Marrou como «una superestructura verticalmente impuesta, cuyos engranajes tienden a reducirse al mínimo y a fundamentarse, siempre que le es posible, sobre las instituciones preexistentes en las ciudades.»⁶⁸.

⁶⁷ F. Altheim: *Alexandre et l'Asie*, París, 1954, pág. 10.

⁶⁸ H. I. Marrou: *Op. Cit.*, pág. 154.

En ese vasto ecúmeno, salvo en Egipto, la política helenizadora se traduce por la creación o desarrollo de centros urbanos organizados al modo griego, pero el ideal que inspira a poetas, filósofos y políticos no es el de la «polis» clásica, ni el sensacionalista; lo que une a todos es un ideal de cultura aplicado al auto-descubrimiento de la personalidad y a su desarrollo hasta conseguir su áurea madurez. Y dentro de esa aspiración, a pesar del auge de la técnica y de la ciencia, la poesía tiene un rango supremo: Homero, Eurípides, Sófocles y Menandro son los cuatro pilares sobre los que se asienta la «paideia» helenística. A su lado hay que señalar la presencia del filósofo, «cosmópólites» por excelencia, con su teoría de la «ciudad cósmica» y su «políteia» monárquica. La escatología imperante, de base estoica y oriental, describe el Edén como un paradisíaco lugar de venturosos recitales y conciertos, apto solamente para espíritus refinados, cuya educación artística y filosófica les hace merecedores de él. La inmortalidad, limitada a la duración de todo un «ciclo del mundo» o «Gran Año», es privilegio del sabio. Al común de los mortales corresponde la muerte total en este mundo, como a las plantas y a las bestias. El espíritu del sabio astralmente purificado vivirá mientras aliente el cosmos y luego se confundirá al Eter divino alcanzando así plena deificación pneumática.

En numerosas ciudades europeas, africanas, asiáticas, florecen los ideales helenísticos, pero ninguna alcanza el rango metropolitano de Alejandría. Al lado de las grandes urbes —Antioquía, Atenas— florecen los llamados por Alfonso Reyes «centros menores de cultura», enclavados en los reinos de Pérgamo, Bitinia, Ponto, Paflagonia, Galacia, los Estados-Ciudades del Mar Negro y el Bósforo, Bactriana, etc. ... Allí brillan los ingenios de Arato Arquías, Euforión de Calces, Filetas, Apolonio, Teócrito, Rhinton, Sotadés, Sopater, Phanoclés, Hermésianax, Lycophron, Gallímaco, Rhianos, Nicandro, Moschos, Bion, etc..., en poco más de un siglo, entre 290 y 180 antes de Cristo.

Mas si queremos tener una visión completa y representativa del poeta helenístico y de su situación, hemos de concentrar nuestro interés en Alejandría, la capital del floreciente Egipto Ptolemaico, rival de Roma y primer puerto del Mediterráneo durante muchos siglos.

Fundada por Alejandro Magno (331 a. de C.) en un lugar cuya situación recordaba la de Mileto, y trazada racionalmente, progresa con prodigiosa rapidez al estilo de las ciudades ameri-

canas del siglo XIX y pronto se convierte en el principal foco de cultura del mundo. Sus instituciones culturales, el «Serapeion» y el «Museion», la «Biblioteca» y el «Jardín Botánico», su «Faro», padre de todas las torres, su puerto bullente de todas las razas, atraen a toda clase de visitantes, desde el turista hasta el estudioso, desde el pícaro hasta el opulento mercader semita o romano.

Todas las razas se mezclan en sus calles y se agolpan en sus fiestas. Después de los egipcios y griegos, el elemento dominante son los judíos desde el siglo II antes de Cristo. Lugar de convivencia y conciliación de griegos y bárbaros, forma un mundo espiritual propio sobre base griega, pero con esenciales aportaciones de Egipto, Jerusalén, Siria, Persia, e incluso del lejano Oriente. Todas las religiones y filosofías se reúnen en su seno: la Academia, el Liceo, el Pórtico, el Jardín. Su situación geográfica y su comercio la hacen famosa en el mundo. El cosmopolitismo es su alma. La habitan lidios, capadocios, sirios, fenicios, persas, hebreos, babilonios, árabes, indios, etíopes, negros, cartagineses, númeridas, hispanos, ítalos, etruscos. Su modelo es Atenas, pero la ciudad presenta desde su fundación fisonomía propia. Su personalidad se ha mantenido, aunque variable, a través de los siglos.

En un ambiente internacional o supranacional, como el de Alejandría, el helenismo encontró un crisol donde se fusionó a muchedumbre de corrientes que hasta el siglo III a. de C. no le habían rozado. La vida y la civilización toman un sabor en ciertos aspectos moderno.

El poeta helenístico es esencialmente el alejandrino, por más que su patria esté en la opulenta Sicilia o en la imperial Macedonia. La afluencia griega, de las costas asiáticas, de las islas egeas, de los otros reinos diadocos, es una corriente continua que, atraída por la buena acogida de los monarcas lágidas, arrastra consigo una pléyade de artistas: escultores, músicos, actores, arquitectos, poetas. La técnica, la administración, la política, la estrategia, la ciencia, la erudición, son regidas por griegos o por helenizados.

En esta sociedad helenófila, pero abierta a cualquier estímulo, en esta atmósfera ecléctica, supersticiosa y descreída a un tiempo, tan favorable al culto libre de la personalidad y del individualismo, el poeta es un personaje, sobre todo si es un erudito y se propone un modelo griego. El soberano lágida no olvida jamás su ascendencia helena y es un decidido protector del arte. Pero el

poeta tiene un amplio campo de inspiración. No importa que los temas heroicos sigan vigentes en la epopeya erudita al estilo de los *Argonautas* de Apolonio de Rodas, para que el gusto por lo intimista y lo «mièvre» prospere, o lo popular, que hace «pendant» a esa corriente de arte menor de intenso sabor familiar que convierte al escultor de figurillas en delicioso artista mundano. Así nace el alado poeta epigramático y la confianza intimista de la elegía. Así la poesía es invadida por la anécdota y lo pictórico. ¿Qué si no un «cuadro» es cada «Idilio» de Teócrito?

El paralelismo con las artes plásticas parece tan eficaz como en la época manierista (s. XVI). La poesía de Lycophron diríase la réplica a la caótica suntuosidad del Altar de Pérgamo. En su complejo universo metafórico se prelude el arte de Góngora y de Marini.

La tónica de este arte sabio, rebuscado, preciosista, cultísimo, aristocrático y popular, la da el ambiente social de aquel mundo capitalista, de grandes burgueses, regido por un monarca autócrata y divinizado. El poeta es un funcionario público o un cortesano. En el monarca lágida se prefigura la imagen y la política cultural de Augusto. Por eso el poeta, aunque sea nacido en otro país, va a tentar la suerte en Alejandría y se convierte no pocas veces en un pretendiente más del «favor real».

El poeta, nacido en Pela, allá en la frontera septentrional del mundo heleno, hacia los países bárbaros y las riberas pónicas; en la cultísima Siracusa de Rierón, asediada por la ambición cartaginesa y codiciada por la ambiciosa Roma; en la venerable y decaída Atenas; en la vieja Náucratis; en el deslumbrante Pérgamo, concentración preciosa de las glorias jónicas, que emula a Alejandría con una famosa Biblioteca y es sede de un arte fabuloso y retórico; el poeta emprende ilusionado viaje hacia la capital del reino lágida, donde espera y ansía alcanzar el favor real, convertirse en un cantor cortesano, un artista pensionado, un privilegiado miembro del Museo —si además de la poesía cultiva alguna rama del saber— o, acaso, en ayudante del ilustre director de la Biblioteca —Zenodoto o Calímaco. Eratóstenes o Apolonio—. Porque al estallar la flor griega y al sembrar su polen de oro el juvenil viento alejandrino, han quedado fecundadas todas las riberas mediterráneas y alguna rara flor ha surgido mirándose en los espejos del Indus y en los cristales del Caspio.

No es lo usual la figura del poeta puro, consagrado sólo a su

arte, como fue frecuente del siglo VI al IV. La actividad poética suele ir unida a otras: la científica, la filosófica, la erudita, la política. Calímaco, por ejemplo, encarna al erudito y al poeta en una sola y brillante personalidad que recuerda por su ambivalencia la figura del actual «profesor-poeta» (que yo llamaría pensando en los casos gloriosos de Antonio Machado, Unamuno, P. Salinas, J. Guillén, Dámaso Alonso; «poeta-profesor», porque es el profesor el beneficiado y porque es «el poeta» lo primordial). Arato es un poeta y un cosmólogo y ambas vertientes forman monte único en su poema «Phainómena», tan diversamente juzgado, pero tan influyente en las letras helénicas y latinas; Lycophron, cuyas audaces imágenes y su difícil estilo anuncia a Góngora y al manierismo europeo del siglo XVI⁶⁹, es un erudito; Philetas de Cos, un educador, cuya gloria se acredita en Ptolomeo II; Filadelfo, trascendental creador de instituciones culturales y protector de científicos, filósofos y escritores; Eratóstenes, un genio enciclopédico, dirige el Museo y escribe el poema «Erigone», emulando el «Hekale», de Calímaco, y en su *Hermes* exhibe nuevos conocimientos astronómicos; Eupharión de Calces, bibliotecario de Antíoco el Grande, gramático y arqueólogo; Apolonio de Alejandría, emigrado a Rodas, profesor de retórica y bibliotecario del Museo en el año 196, acreditado en los *Argonautas*, erudito y enciclopedista; Nicandro, médico-poeta en sus *Theriaca*, *Alexipharmaka*, *Geórgicas* y multitud de poemas geográficos («Europa», «Sicilia», «Beocia», etc...).

Entre los pocos escritores al margen de la erudición, la arqueología, la filología y la ciencia, sobresalen Teócrito, Moschos, Rion, y también los que pudiéramos calificar de «divertidos», tales como Rhinton de Siracusa, Skiras, Sopater, Blaesos, Timón de Flionte (que usó el seudónimo de «Sillas»). Son los «fliakógrafos». Y los que derivaron hacia los escritos llamados «kínai-

⁶⁹ Lycophron describe el rapto de Helena como «un tronco alado que corre a prender una paloma, una perra carnífera puesta en el mundo por un cisne acuático, liada por una membrana en bola».

Ajax está: «frío en la orilla, hervido cadáver de delfín, desecado por el rayo de Sirio; arenque ('táricon') podrido en los líquenes y los musgos, a quien la hermana de Nésaca (Thetis) cubrirá por piedad con ayuda del gran Disco-Kynaethus (Júpiter)». (E. Burnouf: *H.º de la Litt. grecque*, París, 1869, t. II, pág. 252.)

Como los de Góngora o Marini sus versos son un halago sensorial; su virtuosismo, asombroso.

doi» u «obscenidades», como Sotades de Creta, arrojado al mar por orden de Filadelfo⁷⁰; Pyrros de Mileto, Xénarchos, Theodoros y Timocharidas.

El poeta helenístico es un hombre de su tiempo, un cosmopolita que ha roto los lazos que le encadenan a su ciudad natal porque se siente ciudadano del mundo habitado (ecúmene). Representa el desligamiento del individuo del viejo «estado-ciudad» y su incorporación a la «humanitas». Lo individual no encuentra obstáculos en el mundo helenístico, desde que la crisis de la clásica polis se había consumado por causas muy diversas entre las que Toynbee considera esenciales la muerte de Sócrates, las críticas de los ilustrados, principalmente de Eurípides, la antide-mocracia platónica y la actitud de Aristóteles⁷¹.

Paralelamente al desarrollo científico, el poeta ha seguido su camino, interesado a veces por cuestiones teóricas tanto literarias (debates «sobre la epopeya» de Calímaco y Apolonio) como científicas, pero en lo referente a la ciencia se puede enjuiciar su posición a la luz de la siguiente observación de A. Huxley: «Los hombres de letras han reaccionado ante la ciencia y la tecnología de modo muy semejante a la mayoría de sus menos talentosos prójimos. No han experimentado gran interés por la ciencia como conjunto de hipótesis lógicamente coherentes que cobran validez operativa por el experimento y la observación desapasionada. Y en el dominio de la ciencia aplicada les ha concernido principalmente las consecuencias sociales y psicológicas de la tecnología en progreso y muy poco las teorías que las respaldan.

En el cuerpo de la literatura clásica sólo hay un poema consagrado a una máquina que libera del trabajo: la breve pieza de la *Antología griega* sobre el molino de agua que había salvado a las esclavas de la penosa tarea de moler el trigo y la cebada para convertirlos en harina...⁷².

Dad reposo a vuestros brazos, oh molinera,
 Dormid tranquilamente hasta que el gallo anuncie la
 [aurora.
 Deméter ha confiado a las ninfas del río vuestro trabajo.

⁷⁰ Burnouf, *Op. Cit.*, t. 2, pág. 271.

⁷¹ A. Toynbee: *La civilización helénica*, Buenos Aires, 1960, cap. IX.

⁷² A. Huxley: *Literatura y ciencia*, Buenos Aires, pág. 40.

¡Cómo se esfuerzan haciendo girar la llanta de la rueda!
¿Lo veis? En marcha está el eje y los poderosos radios
con sordo crujido mueven los dos pares de muelas.
De nuevo va a lucir para nosotros la Edad de Oro.
Sin mal y sin esfuerzo, de nuevo a gustar empezamos
el don feliz de la sacra Deméter⁷³.

En la época helenística, esa indiferencia es un hecho de valor relativo si se tiene en cuenta que la abundante mano de obra suministrada por la esclavitud no hizo necesaria una revolución industrial y por tal motivo no tuvo la tecnología el desarrollo que pudo haber alcanzado en otras circunstancias. Por otra parte, no faltaron tratados de medicina en verso ni de astrología como prueban las ya mencionadas obras de Nicandro.

El poeta helenístico aparece como un eslabón entre el clásico y el moderno, con su prurito de originalidad, de sabor romántico, que ha sido llamado «complejo de Erostrato», con la alteración y deformación de los clásicos modelos griegos, con su amor al lujo y a las novedades, su evasión hacia el ensueño y la ficción (tal el poeta pastoril, opuesto a la realidad urbana), su tendencia realista, su estética de lo feo, su descenso a lo pornográfico, su hedonismo y su barroquismo, todo en una extraña y rica simultaneidad.

En la vastedad del ecúmeno helenístico se encuentra perdido. Su mundo es la íntima reunión de amigos o la tertulia y si goza la protección real, la élite cortesana. Entonces escribe himnos que halagan al mecenas lágida, como los de Calímaco a Delos, al modo homérico, en el que se predice a Ptolomeo II su glorioso destino, desde el vientre materno, o el «Himno a Zeus», que expone toda una teoría del derecho divino de los reyes, a tono con la moda política de divinizar a los monarcas y hacerlos salvadores («saotéron hypaton genos»).

El poeta se nutre casi siempre del bibliófilo. Se enorgullece de no cantar nada «que no esté documentado». Sin embargo, sus creaciones no suelen estar sometidas servilmente a los modelos clásicos, ni en el caso de un Apolonio, defensor de la continuación de la epopeya homérica contra el opuesto parecer de Calímaco, su maestro. Ni siquiera puede hablarse de «prolongacio-

⁷³ De la *Antología griega*, incluido en Zielinski, *Historia de la civilización antigua*, Madrid, 1950, pág. 427.

nes» de las obras maestras del clasicismo griego. Dominan más bien las «refundiciones», cuyo fin es adaptar lo antiguo al gusto actual. El heroísmo homérico y las viejas máquinas poéticas quedan reducidas a un papel convencional y se corta la tradición, que parecía rutinaria, de seguir cultivando en serio la epopeya, que en realidad había continuado una lánguida historia desde el siglo v con la tentativa de Antímaco en la *Tebaida*, aplaudida por Platón, y las obras, de menos relieve, de Paníasis de Halicarnaso, Querilo de Samos, Hegemón de Tasso, Antágoras de Rhodas, Riano de Creta, a los que podemos considerar precursores de Apolonio, mejor poeta que todos ellos.

A la extensa epopeya se opone la innovación de Calímaco, el breve poema épico de 700 a 1.000 versos, en concordancia con la sensibilidad de la época y con los lectores, limitados a minorías cultas, conecedoras del griego, ignorado por la mayoría de los alejandrinos. El poeta es un hombre de mundo estimado en la alta sociedad de las grandes capitales, en los cenáculos intelectuales o en las joviales reuniones de amigos. Los «Idilios» de Teócrito con sus alusiones concretas a personas y sucesos contemporáneos ocultos tras la máscara pastoril sólo se comprenden en el grupo de amigos⁷⁴. Se inicia el imperio del «odi profanum vulgus».

EL POETA ROMANO

Roma, entre dos grandes potencias, los etruscos al Norte y los griegos al Sur, surge a la vida cultural bajo su doble influencia. Lo etrusco, manifiesto y superviviente en obras materiales artísticas y prácticas, acaba siendo dominado por lo helénico. La regresión etrusca en la esfera artística y en la del espíritu ha sido apasionadamente tratada en la literatura contemporánea por Lawrence, fervoroso de aquella civilización naturalista⁷⁵. Desde el principio se ha caracterizado Roma por un arte ecléctico en el que se funden los dos influjos⁷⁶.

⁷⁴ E. Schwartz: *Figuras del mundo antiguo*, Segunda Serie, Madrid, 1926, págs. 81-119.

⁷⁵ D. H. Lawrence: *Paseos etruscos*, Buenos Aires, 1961.

⁷⁶ El Apolo de Veyes, ciudad etrusca a unos 20 kilómetros de Roma,

Pero los orígenes de su cultura fueron sin duda etruscos y de ellos quedaron muy diversas supervivencias en las artes y las costumbres. Los principales centros urbanos etruscos vieron desfilar la flor de la aristocracia romana primitiva, como luego Atenas y Alejandría, Rhodas y Pérgamo.

Desde el trazado ritual de las vías, «cardo» y «decumanus», hasta el relieve narrativo y la pintura histórica, que aspiran a suplir palabra por imagen en el siglo II de C., desde el arte adivinatorio hasta el culto a Júpiter Capitolino, desde la estrategia mántica hasta el uso de la bóveda, el arco y la cúpula, la presencia etrusca subyace, cuando no aflora, en la civilización de Roma. Un poderoso espíritu integrador impera a lo largo de su historia. La religiosidad, cuyo símbolo fue el Panteón, es quien lo testimonia con más elocuencia. Esto hace que en algunos períodos de su historia cultural, antes de fusionarse, pugnen o convivan corrientes opuestas. La gran misión de Roma, la de religar, articular, unir, imponer orden y sistema, se delata en su arte.

Un gran paso hacia esa meta armoniosa y ecuménica ya lo había dado el mundo helenístico, del que Roma fue heredera, llevando a consumación y logro el soñado ideal. No obstante, la totalidad del ecúmeno imperial jamás logró sobrepasar el dualismo representado por Oriente y Occidente, dos categorías político-sociales y culturales complementarias, pero irreductibles, y cuya significación antinómica (mas complementaria siempre) se mantuvo, cada vez más acentuada, en la existencia de dos Iglesias: la griega y la latina.

A. Hauser ha trazado el cuadro de la sociedad romana dentro de la cual se desarrolló el arte. En sus líneas esenciales la estimación social del artista continúa la actitud helénica. Una profunda diferencia separa al poeta de los artistas plásticos. Perdura la subvaloración del artesanado, del hombre que ejerce una labor manual, el desdén clásico, en suma, por todo trabajo que signifique esfuerzo mecánico. Abundan los textos demostrativos, desde Cicerón hasta Séneca. Y no importa que una nueva clase adinerada, la de los «equites», haya constituido una rica burguesía. La burguesía romana imita a la aristocracia, educada en el helenismo. No obstante, en Roma, al lado del arte aristocrá-

encarna ese eclecticismo, a pesar de su antigüedad (s. v). Como ha escrito A. Grenier, el mito y los dioses representados son griegos; la técnica, etrusca. Vid. *El genio romano en la religión, el pensamiento y el arte*, Barcelona, 1927, pág. 35.

tico de inspiración alejandrina de los «neoterói» o «poetae novi» y de los grandes poetas «vates» imperiales de la época augústea, aparecen, como en las cortes de los diadocos, manifestaciones de arte popular. No así en la poesía.

El poeta es considerado un huésped de su patrón; el artista plástico no pasa de la condición de un «asalariado» y en el fondo se confundé con la servidumbre de la casa ⁷⁷.

El poeta romano no es casi nunca nacido en la capital: surge primordialmente en la mitad occidental del Imperio: Galia, Bética, Tarraconense, Italia, aunque no faltan los procedentes del Oriente (Claudio de Alejandría, en el siglo IV de C.). Los hay de familias humildes (Virgilio), libertos (Fedro, Galo, Horacio, Persio). Acaso Catulo venga de familia perteneciente a la «gens Valeria» de Roma ⁷⁸; Lucilio, Ovidio, Tibulo proceden de la burguesía ⁷⁹ probablemente; Lucrecio es hijo de familia distinguida a juzgar por su «tría nomina» y su refinada educación ⁸⁰; Propercio es un plebeyo. Diversas causas contribuyen a realzar el ministerio poético. Antes de Augusto es un hombre de letras cuyo prestigio florece en cenáculos y minorías. En ellas, los espíritus refinados que han recibido educación griega son los que aplauden sus versos y propagan su fama. Sólo tales minorías están preparadas para gozar el arte de los «poetae novi», importadores del revolucionario «epíllion» escrito al modo de Calímaco, inventor del «género», forma que alterna con otras de tipo más personal, de sabor lírico y confidencial, matizado de elegante hedonismo. El decisivo cambio en la estimación del poeta se registra durante el reinado de Augusto. Entonces su posición social sube a un «status» no ocupado antes, como consecuencia de su jerarquía de «vates». El «vates» es un hombre poseído por el espíritu de los dioses. Se ha hablado del poeta «philosophus», del poeta «theologus», del poeta «vates». En el último lo discursivo cede ante lo revelado. Más tarde, en el siglo III de C., Plotino desarrollará una poética que elevará al «vates» a la altura del místico e identificará el acto poético con la «unio» divina.

¿Qué significado tenía «vates»? A Franz Altheim debemos

⁷⁷ Hauser: *Op. Cit.*

⁷⁸ Catulo: *Poesías*. Introducción de J. Petit, Barcelona, 1950, pág. 9.

⁷⁹ J. Bayet: *Lit. latina*, Barcelona, 1966.

⁸⁰ Lucrèce: *De la nature*. Introducción de A. Ernout, París, 1924, página 21.

una documentada y apasionante teoría. Para juzgar la importancia del hecho, empecemos por señalar que el concepto de «vates» es uno de los pilares fundamentales para comprender la esencia de la religiosidad y del espíritu romano. La palabra latina «vates» es un préstamo tomado a la lengua céltica y significa la posesión de un alto conocimiento de las cosas divinas; también, «ver en la embriaguez». «Vates» está emparentado con el alemán «wut» y con el nombre del dios «Wotan», y penetra en Italia con los «carmina» o fórmulas aliteradas, lo que acredita su origen, pues se ha dicho que «toda poesía aliterada es odínica». El «carmen» ha sido descrito por Rignone «una fórmula rítmica religiosa o jurídica utilizada para sentencias, tratados, plegarias, declaraciones de guerra, juramentos, etc..., y toda suerte de expresiones solemnes». La frase suele presentarse dividida en miembros, con correspondencias rítmicas de dos o tres términos («dicola» o «tricola») que se alternan. Abundan la aliteración, las consonancias, las rimas, las anonimaciones (voce-vocare; voto-vobit). Un buen ejemplo de «carmen» primitivo es el fragmento de una «Plegaria a Marte» que nos ha legado Catón:

Uti tu morbos visos invisosque
viduetatem vastitudinemque
calamitates intemperiasque
prohibessis defendas averruncesque...⁸¹.

«Vates y carmen» tienen una historia común. Ahora bien, «vates» se relaciona con «Fatum» a través de viejo dios Faunus, venerado desde los tiempos más remotos en su famosa Cueva situada al pie del Palatino. (Horacio cantó reiteradamente a este dios de los vaticinios o dichos proféticos.) Altheim subraya que Ennio cita en un verso célebre el canto de los «vates» con el de

⁸¹ Bignone: *Historia de la literatura latina*. Buenos Aires, 1952, páginas 27-28.

Para que tú los males visibles e invisibles,
desgracia y desolación,
calamidades e intemperies
impidas, contengas y alejes...

los «Fauni» y aclara que «Faunus es concebido como el dios cuyas voces misteriosas resuenan en el bosque y en la naturaleza intangible. Por sus voces y predicciones del futuro hace conocer sus instrucciones a los hombres. Queda patente que el modo de expresarse tal divinidad está emparentado con el 'fatum'; dicho parentesco se manifiesta además en el hecho de que Faunus aparece a veces como Fatuus o Fatuclus»⁸².

La aparición del «vates» y del «carmen» se intercala hacia el último cuarto del siglo v, que marca un paréntesis de la influencia griega con las emigraciones a través de los Alpes de pueblos célticos y germanos. Pero es en el siglo de Augusto cuando adquiere su apogeo, promoviendo el realzamiento social del poeta. Horacio renueva la función vática y le confiere el rango que había tenido siglos antes. Además se une al tradicional «consensus» que le presta fuerza porque «el poeta transforma en palabra profética, en declaración, lo que ya se encuentra en la conciencia de todos»⁸³. Es, a la vez que un hombre lleno de la divinidad («theios áner»), la boca del pueblo, el portavoz de los ideales del príncipe.

Tan alta conciencia de sí mismo parece común a los poetas latinos de todas las épocas, según sugiere Luis Gil. Ennio los creía santos. L. Gil ve influencia platónica a través de los atributos de «sanctus», «purus», «castus», «pius», que se autoadjudican. La adhesión a la castidad, pureza, santidad, piedad, conduce a la posición dual de un Marcial, consciente de la antítesis que su poesía representa con las tradicionales virtudes del poeta, y entonces intenta una justificación con su teoría del «desdoblamiento». Su poesía es lasciva, pero él, puro:

Lascivia est nobis pagina, vita proba est

(*Epigram. I, 5.*)

La actitud acaso proceda de Catulo:

Nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est...

(XVI, 5.)

⁸² F. Altheim: *Op. Cit., supra*, págs. 90-91.

⁸³ F. Altheim: *Op. Cit., supra*, pág. 93.

El poeta, título usado por Ennio, cede su puesto al de «vates» y se siente modelado espiritualmente por una misión trascendental que en Virgilio, prototipo, como Horacio, de poeta oficial e imperial, abarca también el pasado romano y se proyecta al futuro explicando la trascendencia del glorioso presente⁸⁴. Las incorporaciones en la *Eneida* de elementos tradicionales de orden legendario, histórico, literario de anteriores épocas romanas, señalados (sobre todo los poéticos) por Macrobio⁸⁵, contribuyen al carácter nacional de su epopeya, así como los numerosos préstamos griegos patentizan la adhesión artística al helenismo, la posición aticista, que es la «oficial» durante el principado de Augusto. El poeta expresa el espíritu y las aspiraciones de su tiempo, siempre al servicio del Estado. El emperador está personalmente interesado en la marcha de la obra consagrada a cantar su política y a exaltar su persona. Las opiniones y puntos de vista de Augusto en materia artística pesan sobre la orientación literaria de la época; así, su animadversión hacia la poesía elegíaca de inspiración alejandrina influye en la decadencia del género. Las circunstancias de su historia abren pautas y determinan elecciones. El aticismo o filohelenismo de la Roma augústea es contrapartida del asianismo defendido por Antonio, su rival.

La atención de Augusto al poeta demuestra, por otra parte, la alta estimación de que éste goza en Roma. No se atiende ni se ocupa nadie de aquello que no se valora. Incluso la persecución política del escritor es índice de positiva estimación. La censura, del signo que sea, aunque malhadada y estéril, hay que reconocer que posee un aspecto positivo en la esfera axiológica. Peor es la indiferencia, testimonio siempre de la más profunda desestima. Ovidio encarna la caída en desgracia del género elegíaco que antepone lo individual a lo nacional. El triunfo del «carmen» y de la «epopeya» son indiscutibles. Roma crea con ello su clasicismo, un clasicismo propio, propugnado por la política y anhelado «a priori»; un clasicismo desencajado que sigue a una etapa preciosista o que le es, incluso, simultáneo, un clasicismo, brillantemente representado, cierto, mas no florecido con

⁸⁴ La *Eneida* es esencialmente una epopeya profética que predice desde sus orígenes legendarios la futura grandeza de Roma, grandeza que coincide con el reinado de Augusto. Vid. Grenier, *El genio romano*, Barcelona, 1927.

⁸⁵ Macrobio: *Conviviorum Saturnaliorum*, Garnier, París, 1953, libros V y VI.

la espontaneidad del griego, sino al calor y estímulo estatal. El cambio de orientación que significa en el arte el paso del período anterior al de Augusto se señala elocuentemente en el violento cisma virgiliano que se ahonda entre *Bucólicas*, *Catalepton* y *Apendix Vergiliana*, de una parte; *Geórgicas* y *Eneida*, de otra. ¿Qué causas influyeron? Su búsqueda, descubrimiento y análisis ofrece amplia materia para un libro. A nosotros nos interesa apuntar una: el influjo personal de Augusto. «No podemos imaginarnos lo que hubiera sido Virgilio de no haberse encontrado con Augusto —escribe Curtius—, pero de seguro que no hubiera sido el poeta de la *Eneida*. El contacto personal con el emperador hizo de Virgilio el cantor de Roma:

Scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma»⁸⁶.

El poeta es un centro de decisivas convergencias. El prurito de originalidad no lo arrastra por «infrecuentados senderos» como el autor de *Leaves of Grass*. Ya observó Curtius que jamás entenderá a Virgilio quien, conscientemente o no, se mantenga aferrado a la anticuada teoría de la originalidad del genio⁸⁷. La observación es válida también para Horacio y buen número de poetas latinos. En el poeta imperial, el «mos majorum», que abarca la totalidad de las tradiciones, le impulsa a concebir patrióticamente su obra como una recapitulación. Y como el «mos majorum» se fundamenta en una nación de gentes campesinas, el poeta imperial se siente ligado a la tierra y es un escritor «enraizado». La fidelidad a los antepasados entraña el apego a la tierra natal⁸⁸. Por eso en Virgilio se ha saludado al primer poeta italiano, a la vez que al «Padre de Occidente».

⁸⁶ E. R. Curtius: *Ensayos críticos de literatura europea*, Barcelona, 1959, I, pág. 21.

⁸⁷ E. R. Curtius: *Op. Cit.*, *supra*, pág. 17.

⁸⁸ De forma explícita lo expresa a menudo Horacio, aunque de manera incidental, en numerosas odas:

Me nec tam patiens Laecedemon
Nec tam Larissae percussit campus opimae,
Quam domus Albunae resonantis,
Et praeceps Anio et Tiburni lucus et uda
Mobilibus pomaria rivis...

Libro I, Oda VII, v. 10 a 14

Las predicciones del vate imperial parten del pasado, premisa del presente. Desde los remotos orígenes de Roma profetiza la grandeza presente, dotándola de una profundidad temporal que vale por toda una teoría de la providencia. Vista desde sus orígenes, Roma es iluminada por obra y gracia de la poesía. Su ser actual adquiere significación; su historia, coherencia; su misión, claridad y exactitud. Las «vicissitudines», que son los eslabones del acontecer histórico, resplandecen significativamente.

Cochrane ha sintetizado certeramente el sentido recapitulador de la obra virgiliana cuando escribió que «fue escrita con deliberada referencia a sus predecesores y, atento a los efectos deseados, utilizó vastamente la cabal herencia clásica, tanto griega como latina»⁸⁹.

La «romanitas» y el «imperium» son elaborados con trascendental participación del vate, al que deben también su difusión y perennidad.

Análogo papel de «colaborador» sobresale en Horacio, cuando con plena conciencia de su alta misión, consagra su poesía a cantar los ideales de la política augústea, a celebrar la paz y la grandeza de la Urbe por excelencia. Titula a sus poemas con el arcaico nombre de «carmina» y se llama a sí mismo con frecuencia «vates». «Carmen» y «vates» tenían que aparecer unidos. «Vaticinari», según T. Livio, une «vates» y «canere». Cuando Horacio escribe sus «carminas», el «Carmen seculare», sobre todo, se presenta a sí mismo en calidad de «sacerdos Musarum»⁹⁰ y expresa, además de la forma particular de su vocación poética, el tipo de relación con el «princeps». Las Musas mismas que hablan y aconsejan a través del «vates» son las que inspiran y dirigen la política de Augusto. Por tal razón no es el poeta en tanto que ente individual o persona concreta, sino el espíritu

⁸⁹ Ch. N. Cochrane: *Cristianismo y cultura clásica*, México, 1949, página 49.

⁹⁰ Libro III, Oda I:

Odi profanum vulgus et arceo;
Favete linguis: carmina non prius
Audita, musarum sacerdos,
Virginibus puerisque canto.

divino que lo habita el que dirige al príncipe sus consejos⁹¹.

Igual que Virgilio, Horacio está arraigado en la tradición que sobrepone a todo individualismo la omnipotente colectividad⁹². Su misión personal consiste en ser su portavoz. El «Carmen seculare» marca el pleno cumplimiento de esa función esencial, y al hacerlo, con la participación de rituales coros, Horacio evoca la función típica del «carmen» en la Roma de los primeros poetas: «More patrum canemus» (L. IV, O. 15). En resumen: «la obra del 'vates' se fundamenta en la conciencia de la comunidad, con sus fuerzas políticas y religiosas, pero por otra parte se orienta al 'círculo' de donde ha brotado, del que intenta, a su vez, educar el sentimiento colectivo hasta conseguir que alcance la claridad y la conciencia de sí mismo. Tal nueva actitud significaba una mutación en el orden de los valores, desde el punto de vista más general. El poeta, en cuanto individuo, portador de los hechos, los destinos y los sentimientos individuales, se eclipsaba ante el deber que le impulsaba a proclamar la norma imperiosa. Hasta cuando canta cosas personales, sentía crecer en él la obligación de erigir los casos únicos y particulares en generalidades, de dotar de importancia lo accidental. El terreno

⁹¹ Libro III, Oda IV, estrofas 10 y 11.

Vos Caesarem altum militia simul
fessas cohortes addidit oppidis,
Ginire quaerentem labores
perio recreatis antro

Vos lene consilium et datis, et dato
gaudetis, almae...

En la misma «Oda» se manifiesta el parentesco espiritual del «vates» con el «princeps». El «vates» está inspirado por idénticas deidades y se siente poseído por ellas:

Vester Coemonae, vester in arduos
tollor Sabinos, seu mihi frigidum
praeneste, seu Tibur supinum
seu liquidae placere Baiae.

(Estr. VI)

⁹² Esa inclinación conservadora y tradicional responde a lo que Marrou ha calificado de «arcaísmo remanente» de Roma, que no obsta a un cierto sabor propio. Efectivamente, el tradicionalismo horaciano no se limita sólo a la esfera propiamente latina. En él reviven actitudes de 600 años antes (Tirteo, Calinos) y los líricos eolios. Incluso curiosas analogías biográficas, como el episodio de la «pérdida del escudo» en un combate, siendo tribuno, que parece réplica a un episodio similar ocurrido a Arquiloco.

erótico —dominio de la máxima intimidad— fue despojado de su naturaleza privada y transformado de modo que transportara a primer plano lo que era un rasgo típico en la experiencia personal, la idea general que se desprende del caso particular. En este aspecto también, el 'vates' seguía siendo consciente de los deberes que su rango le imponía»⁹³.

La incorporación activa, más aún, creadora, del poeta a las empresas estatales, asumida la religión en el Estado, le sitúa en un puesto singular en la historia. Su nombre figura en los fastos augústeos. En la inscripción marmórea conmemorativa de los Juegos Seculares del año 17 a. de C. aparece el poeta: «Carmen composuit Q. Horatius Flaccus.» Es un personaje semi-religioso.

Esta elevada concepción del poeta, de raíz romana, culminada bajo el reinado de Augusto, se confunde con la del «poeta theologus» y pervive, referida a ciertos poetas latinos, en la Edad Media europea. El principal fue Virgilio, en cuya IV *Bucólica* creyóse ver una profecía del nacimiento de Cristo. En consecuencia, se le juzgó un nuncio pagano del cristianismo. El prestigio de «vates» impera en el Renacimiento. En el nuestro, modela el concepto de poeta en Fray Luis de León, según K. Vossler⁹⁴. Todavía en pleno romanticismo, Hugo, y, a final del XIX, W. Whitman, reclaman para sí los honores del «vates». Así se constituye en el curso de la historia literaria el linaje de los visionarios o videntes, estudiados por W. Muschg⁹⁵.

Nos hemos detenido en la imagen del poeta augústeo o imperial. Su «status», su significación, su trascendencia político-social y religiosa son únicos. Acaso nunca se repita un momento semejante en la historia, ni una tan feliz armonía entre las exigencias del Estado y la libertad del poeta. El breve período áureo del principado de Augusto está tocado de gracia, es un feliz «kairos» que no se repetirá.

Ahora bien, ni el poeta «nuevo», ni el «vates» augústeo agotan la tipología romana. Existe además el «poeta-philosophus» que en el fondo desarrolla toda una soteriología y que ofrece la salvación a todos los hombres. Nos referimos a Lucrecio, que en tantos puntos comunes difiere de Virgilio⁹⁶.

⁹³ F. Altheim: *Op. Cit.*, *supra*, págs. 94-95.

⁹⁴ K. Vossler: *Fray Luis de León*, Madrid, 1946, pág. 87.

⁹⁵ W. Muschg: *Op. Cit.*

⁹⁶ Cochrane: *Op. Cit.*, *supra*, págs. 69 a 71, a propósito de la diferente interpretación en ambos poetas del tema de Venus.

Su personalidad se nos muestra como algo aislado y aparte en el mundo de la lírica latina. Lucrecio es un «cosmópólites», re-creador de una filosofía a la que renueva y remoja matizándola libremente de un lirismo personalísimo⁹⁷. Antes que como romano piensa y escribe como hombre. Mas sabemos tan poco de su vida que cuanto deseemos averiguar de ella hemos de extraerlo de su obra, como postula Croce para toda investigación acerca del poeta⁹⁸. Enigma su vida, enigma su personalidad, el lugar y las fechas de su nacimiento y su muerte. Diríase que en él se cumplió el precepto epicúreo de «vivir ignorado». Lo único que presenta en su poema como autorretrato es la imagen de un abortivo y solitario pensador insomne, en la serenidad lunar de la noche del mundo, consumido por la noble pasión de la ciencia y de la poesía. Y a este hombre es al que nos quieren hacer pasar por un loco que escribía su libro en los intervalos lúcidos, según San Jerónimo muchos siglos después. Hoy son pocos los que creen en la locura de Lucrecio, leyenda forjada, acaso para vengar su irreligiosidad. Pero tal vez —pensamos nosotros— un amplio sector de la sociedad de su tiempo creyó de buena fe en su demencia. Leyendo *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, encontramos una observación sobre el caso de Luis II de Baviera, trasladable a Lucrecio: «La demencia es una concepción muy vaga. El pequeño burgués la maneja hartamente intencionadamente, según los criterios dudosos; muy pronto, muy cerca de él y de su mediocridad, traza los límites de una conducta 'razonable' y todo lo que los sobrepasa es tachado de locura.»

Es muy posible que por ambos motivos la memoria de Lucrecio haya sufrido aquella «damnatio insaniae» que aún perdura en cantidad de libros escolares.

Oscuridad e impopularidad pesan sobre el poeta y su obra en los cinco primeros siglos cristianos. ¿A qué causa atribuirlos? Probablemente a la inspiración irreligiosa de su poema.

La mayoría de los traductores ha atenuado casi siempre en dos mil años la actitud francamente irreligiosa de Lucrecio y ha preferido poner discretamente «superstición» donde el poeta escribió «religión», y no falta tampoco quien, sutilizando la cuestión, movido de bonhomía, afirmó que fue la «superstitio» y no

⁹⁷ J. Bayet: *Etudes lucretiennes* (cap. *La profondeur du rythme*, París, 1948). Bayet plantea el problema de la fidelidad de Lucrecio a Epicuro en la introducción de sus *Etudes*, págs. 58 y sigs.

⁹⁸ B. Croce: *La poesía*, Buenos Aires, 1954.

la «pietas» (la «eusebeia» griega), lo que Lucrecio creyó atacar, y sobre todo las divinidades vengativas y caprichosas del paganismo. Sobre este punto, los versos 63 al 69 del Libro I de *De natura rerum* no dejan lugar a dudas:

Humana ante oculos foede cum vita jaceret
 In terris, opressa gravi sub religione,
 Quae caput a caeli regionibus ostendebat,
 Horribili super aspectu mortalibus instans,
 Primum Graius homo mortales tollere contra
 Est oculos ansus primusque obsistere contra.

Y no se debe objetar como una contradicción el hecho de que la obra empiece invocando precisamente a uno de los dioses, a la «alma Venus», generadora de enéadas, deleite de los hombres y los dioses.

Legión de comentaristas explicó satisfactoriamente el papel de la inmortal invocación que no es mera convención retórica ni pura fórmula, sino encarnación simbólica del Amor concebido como fuerza natural emparejada a la Discordia, que encarna Marte. Son, pues, las dos fuerzas supremas, que, según Empédocles, gobiernan, crean, destruyen y recrean cíclicamente el Universo. Venus aquí es el principio de atracción en el mundo físico, expresado en su «foedera naturae» y en ella triunfando sobre el principio de repulsión personificado en Marte⁹⁹.

La irreligiosidad fue indudablemente poderosa causa del silencio relativo sobre Lucrecio de sus contemporáneos y las generaciones posteriores. Fue un poeta que nadaba contra corriente. Su amor a la verdad, su pasión por la ciencia, su honestidad intelectual, no podían favorecerle ni en su tiempo ni en el nuestro, siendo el suyo, no obstante, tan libre y propicio tanto al poeta como al filósofo.

Aquella nítida y audaz confesión del objetivo de su obra (I, v. 70-100) tuvo que enajenarle simpatías y granjearle rencores y enemistades. A nosotros, y, más aún en un poeta, nos llena de admiración y de gratitud. Todo está condensado en el retrato de Epicuro, donde él exaltó al Maestro y donde nosotros lo exaltamos a él:

⁹⁹ J. Santayana: *Tres poetas filósofos*, Buenos Aires, 1943, págs. 25-60.

Quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
 murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
 inritat animi virtutem, ecfringere ut arta
 naturae primus portarum claustra cupiret.
 Ergo vivida vis animi pervicit, et extra
 processit longe flamantia moenia mundi
 atque omne inmensum peragravit mente animoque,
 unde refert nobis pictor qui possit oriri,
 quid nequeat, finita potestas denique cuique
 quam sit ratione atque alte terminus haerens.
 Quare religio pedibus subiecta vicissim
 opteritur, nos exaequat victoria caelo.

Lucrecio es una figura monolítica y extraña que ni siquiera podemos reducir al tipo precedente del filósofo-poeta presocrático (Empédocles o Parménides), porque un vigoroso y profundo lirismo lo distingue de ellos, y también aquel novísimo espíritu científico que tan agudamente ha comentado Bayet en sus *Études lucretiennes*, y que se acredita sobre todo en la «lucidez innovadora» que le lleva a ser un precursor de los esquemas de la moderna experimentación, como demuestra a lo largo del poema con la intuición del método de la variación de los datos (II, 740-809, a propósito del «color»), exigencias que no habían conocido antes ni Epicuro ni el epicureísmo.

El polo opuesto al poeta científico y soteriológico es en Roma el poeta «mundano» cuya estampa clásica encarnan tanto Ovidio como Marcial, el epigramista ibérico que llegó a Roma en llamas, dispuesto a abrirse carrera con sus versos porque

... Paupertas impulit audax
 ut versus facerem.

(Horacio: *Ep.* L. II, v. 51-52.)

En la vida de Marcial hay rasgos de «ardelión». El pretendiente en la corte se ve continuamente defraudado, sin lograr alcanzar la bienandanza que se prometía y que en diversas ocasiones está a punto de conseguir. Cuando parece que Tito va a premiarle su libro sobre los *Espectáculos*, muere el emperador, y Domiciano, a quien halaga con pringosas adulaciones y pega-

dizas lisonjas¹⁰⁰, no responde al ataque como el poeta esperaba. Su vida es un cortesano ajetreo que rebaja su dignidad. La calidad de su obra y su enorme valor documental es consecuencia de su género de vida y de sus amplias experiencias sociales. Aunque reitere que sus tipos humanos son invenciones, no es cierto. Sus epigramas revelan seres de carne y hueso. La humanidad de los personajes y la del poeta laten poderosamente en el alado epigrama. La pasión del epigramista es tan densa y ardiente como la de W. Whitman, uno de cuyos más famosos poemas recuerda¹⁰¹, según la excelente interpretación de Boissier: «Su libro parecele merecer una fortuna diferente que la de ser colocado con solemnidad en una biblioteca, al lado de las obras de filosofía o de ciencia y consultada de tarde en tarde por las personas graves; como es pequeño, del tamaño de una mano

Scrinia de magnis; me manus una capit...

(I, 2)

de lindo aspecto y nada embarazoso, uno puede llevarlo debajo de la toga y sacarlo para leerlo cuando se pasea debajo de un pórtico; uno puede llevarlo consigo a los convites en donde se congrega gente de buen humor, y hacia el fin de la comida, cuando ya se habló suficientemente de cocheros y de caballos y se han acabado de contar las nuevas del día, entonces se pasa a los epigramas de Marcial y se toma solaz en ellos»¹⁰². El sabor whitmánico reaparece en muchos versos que exaltan la intensa humanidad de su obra:

Hominem pagina nostra sapit¹⁰³.

La tipología del «poeta mundano» es extensa: el mismo Marcial inventó el calificativo de «caenipata» para designar a los que vendían su musa por una copiosa cena, como aquel Selio desespe-

¹⁰⁰ L. Riber: *M. Valerio Marcial*, Madrid, 1955.

¹⁰¹ W. Whitman: *Leaves of Grass*: Camarada, esto no es un libro; el que lo toca, toca a un hombre.

¹⁰² G. Boissier: *Le poète Martial*, «Rev. des Deux Mondes», julio, 1900, pág. 225.

¹⁰³ *Epig. Lib. X, 4.*

rado porque tiene que cenar en su propia casa. A la tipología del «poeta mundano» pertenecen el «satírico» y el poeta «de moda». El «satírico» estaría más cerca del epigramista, a no ser por la forma y el pathos de sus creaciones, porque en el fondo es un caricaturista y un censor. Los vastos cuadros de costumbres que despliega pueden implicar en el fondo una inconsciente complacencia en lo obsceno, lo corrompido y lo truculento. ¿Cómo si no interpretar el cuadro de repulsiva antropofagia egipcia de Juvenal? El epigramista casi siempre se limita a presentar con el mayor realismo personas y sucesos. En cambio, en el satírico hay un predicador de moralidades, que suele contrastar el corrompido presente con el ejemplar pasado.

Satírico y poeta de moda alcanzan en Roma excepcional relieve gracias a Juvenal y Ovidio.

El cantor de moda casi siempre es víctima, como las modas, de espectaculares caídas. Pensamos en Ovidio y en Wilde.

El romano es mimado por la sociedad elegante, el medio en el que florece su obra, alentada por el distinguido aplauso de las damas y los hombres de la alta sociedad. Arrastrado por la fácil adhesión de las minorías, su vida transcurre amable y colmada de satisfacciones externas. Así vivió y gozó de su fama Ovidio en la sociedad augústea para caer pronto en desgracia y sufrir enigmático destierro, cuyas causas aún no han sido puestas en claro¹⁰⁴. El autor del tratado en verso *Los cosméticos* (¿qué más banal y rebuscado?) y del *Arte de amar*, es el poeta favorito de una élite frívola y sensual. Pero cuando parte al destierro, ya ha terminado *Las metamorfosis*, su obra maestra, un dechado de gracia narrativa y de deslumbrante poesía imaginífica. Y en las apartadas riberas del Ponto, herido de incurable nostalgia de la «Urbe», pone su corazón sensible en desolados poemas.

Marrou ha señalado una fase de debilitación del helenismo a partir de Quintiliano, tesis que ha rebatido Carcopino¹⁰⁵. Entre la época de Paulo Emilio y la del «rhetor» hispano, impera el helenismo entrañablemente aliado al espíritu de Roma. Cicerón representa una de sus cumbres. Así se constituía un imperio bilingüe, greco-latino, en el que si los latinos aprenden el griego, son pocos los griegos que aprenden el latín. Al llegar al siglo I, Roma

¹⁰⁴ *Epig.*, II, 11.

¹⁰⁵ J. M. García de la Mora: Prólogo al *Arte de amar* y *Las metamorfosis*, Barcelona, 1964.

tiene sus clásicos propios en lengua latina. «Estar educado es, para un latino, ante todo, conocer a Virgilio y Cicerón.» Sucedió a Roma algo parecido a lo que observamos desde el siglo XVIII que el griego ha retrocedido ante el latín... En el bajo Imperio, la bella ciudad de la cultura helenístico-romano quedó rota, y hubo dos culturas mediterráneas: un Occidente latino, y un Oriente griego netamente diferenciados¹⁰⁶.

Los primeros síntomas de la debilitación helénica se registran en Quintiliano, aunque mantenga la necesidad de estudiar el griego, pero su helenismo es más escolástico que humanístico, y superficial si se le compara con el de Cicerón. La decadencia dura un siglo. A final del siglo II las comunidades cristianas de Africa, luego de Italia, abandonan el griego para adoptar el latín como lengua litúrgica y teológica.

La posición de Carcopino es diferente y viene a modificar el punto de vista de Marrou: «En un libro reciente, y muy notable, sobre 'San Agustín' y el fin de la cultura antigua, Marrou ha creído observar, a partir de Quintiliano, los indicios de una debilitación del helenismo en la cultura romana; pero tengo la convicción de que ha sido víctima del punto de vista a que le ha arrastrado el tema principal de su estudio, y temo que ha extendido —indebidamente— a Italia conclusiones válidas para el Africa de Agustín. Frente a su oposición, es fácil invocar toda una serie de hechos que la desmienten en la Roma del siglo II de nuestra era»¹⁰⁷.

Sea cual fuere nuestro punto de vista, hay que reconocer con Marrou la caída lenta, pero incesante, del helenismo a partir de finales del siglo II y principios del III. Y es por este tiempo cuando un nuevo tipo de poeta surge en el Imperio, nos referimos al cristiano, al poeta paleocristiano.

EL POETA PALEOCRISTIANO

Dentro del mundo grecorromano, el cristianismo determina la aparición de un tipo de poeta que sería mutilado si lo re-

¹⁰⁶ Marrou: *Op. Cit.*, *supra*, pág. 381.

¹⁰⁷ J. Carcopino: *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, París, 1939, pág. 135.

ducimos a su manifestación latina. Como el Imperio, donde nace y se modela, el cristianismo que en un principio usa la lengua griega para la teología y la liturgia, pronto se escinde idiomáticamente en dos, configurado por las grandes áreas culturales del Imperio: la oriental y la occidental. Además, surge un nuevo ámbito muy interesante e influyente que se expresa en la vieja lengua aramea, cuya expansión por Asia tocó las fronteras de la India y el multimilenario y apagado idioma egipcio, lenguas que habían dejado de ser utilizadas por la literatura desde el siglo III a. de Cristo.

Además se desarrolla una vigorosa actividad literaria en siríaco y copto. Así, el poeta paleocristiano usa varios idiomas, porque la nueva religión que proclamaba la igualdad esencial de todos los hombres no se sentía animada por prejuicios idiomáticos, aunque reconociera el hecho evidente de la primacía cultural del griego y el latín, y no olvidara el carácter sagrado del hebreo y del arameo. La literatura latinocristiana no es, pues, sino un importante capítulo de la historia literaria paleocristiana, que abarca por lo menos los seis primeros siglos de nuestra era.

El cristianismo es, como el Islam y el judaísmo, lo que se ha llamado una religión del Libro, según el dictado de los musulmanes. Tanto por lo que se refiere al Viejo como al Nuevo Testamento, constituyen la revelación escrita sobre la cual se funda. Ambos tienen valor canónico de «graphé». La tradición oral o «paradosis» desemboca en una copiosa literatura «escrita»; lo mismo el derecho canónico (emparentado originariamente con la «Didaké», s. II) que la literatura espiritual, la apologética y la dogmática. Todo lo cual conspira en orientar al cristiano hacia una cultura del libro, hacia una cultura literaria.

El florecimiento de la literatura cristiana empieza en una época en la que Roma había perdido el rango de metrópoli espiritual y por eso los primeros Padres latinos aparecen en Cartago. A nuestro juicio, la vinculación del naciente cristianismo a determinados centros urbanos se relaciona con la existencia en dichos centros de importantes núcleos judíos. La geografía de la diáspora en el mundo helenístico coincide a grandes rasgos con la de los primeros núcleos cristianos. Y la acción misionarial cristiana de los primeros siglos se manifiesta por eso con un carácter marcadamente urbano. Recordemos que el nombre

de «pagano», con que se designa a las supervivencias politeístas, se identifica con el «campesino», y alude al hombre rural.

El decaimiento del imperio literario y cultural de Roma, a partir del siglo II, es en gran parte resultado de la política que, al extender la ciudadanía romana, produce poco a poco la «provincialización» del Imperio. La caída de la tradicional aristocracia y la reducción, con ello, de las élites en la capital, arrastran a las letras. En el siglo III se inicia el crepúsculo del paganismo. Los serenos días del bello «otium» clásico están muy lejos: no son más que una nostalgia. Y todos los géneros literarios empiezan a marchitarse. Cuando se poetiza se hace mala retórica. Es el caso de Pentadio, por poner un ejemplo, con sus dísticos ecoicos. Acaso la única excepción sea Nemesiano con su poema venatorio *Cynegética*.

La erudición decae. No hay personalidad sobresaliente. Pomponio Porfirión, Solino, Censorino, etc..., son escritores mediocres.

La historiografía —más abundante— no tiene gran interés. La historia degenera en vulgar biografía. La colección más importante es la *Historia Augusta (Scriptores Historiae Augustae)*.

Sin embargo, una obra de escaso valor, los *Dicta Catonis*, es muy leída y difundida, llegando a ser el libro más traducido, después de la Biblia.

La única gloria del siglo III es el derecho. Es el siglo de Papiniano, Julio Paulo, Domicio Ulpiano.

El florecimiento literario del siglo IV es la única gran llamarada, la que precede a la total extinción del fuego. La poesía renace vigorosamente al calor de las reformas con que Diocleciano y Constantino intentan apuntalar el ruinoso edificio imperial. Las escuelas de Augustodunum (Autun) y Burdigalia fomentan el cultivo de las artes. Los escritores salen de la burguesía y de la burocracia. Los últimos paganos son los poetas. Alguno se convierte al cristianismo, pero fríamente y sin degenerarse por completo del lenguaje poético paganizante. Ausonio y Claudiano son interesantes, delicados, virtuosistas, sabios. Es el otoño de la poesía latina.

En otras latitudes del Imperio se producen en cambio renacimientos locales o provinciales: Edesa, Násibe, Antioquía, Alejandría, Augustodunum, Burdigalia, etc...

En todas sus formas (literatura, plástica, música) el arte cristiano se distingue por su carácter instrumental de portavoz del

Evangelio y de las doctrinas de la Iglesia. Representa una fase de crisis y es prolongación del arte grecorromano y oriental. Mas todavía no aparece aquella transparencia metafísica, esencial del románico y el gótico¹⁰⁸. Sus formas son expresionistas, esto es, significativas en el terreno psicológico, pero sin llegar al tono y valor «revelatorio» de verdades últimas, como ocurre en la Edad Media.

La poesía paleocristiana arranca en rigor del Nuevo Testamento y sus primeras manifestaciones forman toda una fervorosa himnología. Más tarde, raro es el Padre de la Iglesia que no compone poemas. Y desde el siglo IV al VI grandes poetas se consagran casi exclusivamente a su arte. Brillan los nombres de Efrén, Cyrillona, Prudencio, Ausonio, Sidonio Apolinar, Claudiano, etc...

El poeta, cuando es un escritor clerical, iluminado por la fe, pone la obra al servicio de sus creencias y está animado por una finalidad propagandística. Sus poesías son de inspiración litúrgica: plegarias, revelaciones, cantos martiriales, himnos a los santos, exposición doctrinal: su mundo está delimitado por la religión¹⁰⁹. La influencia de Plotino (s. III) contribuye al realzamiento del poeta, al que presenta como un «poseído» por la Divinidad. La «unio mystica» es fuente de la poesía. La poesía está lejos de la «ratio». Es intuición y alumbramiento interior. Sin embargo, son muy contados los poetas paleocristianos que responden a la concepción plotiniana. Predomina en ellos el racionalismo, lo histórico-narrativo, la difusión teológica, y muchos no superan la fría técnica, quedando en mecánicos constructores de versos, esto es, en meros «banausos» o artesanos.

Una modalidad característica y que inicia la tipología paleocristiana es el «poeta litúrgico», cuyo punto de partida está en el Nuevo Testamento. Escribe «plegarias» que recitan las comunidades cristianas y que han sido compiladas en antologías en calidad de pórtico de toda poesía posterior. La colección de A. Hamman espiga en los Evangelios, las Actas apostólicas, las Epístolas paulinas y el *Apocalipsis* johánico¹¹⁰. Ninguna de estas composiciones nació de un propósito literario y si alguna exhala fina o impresionante poesía es por graciosa añadidura.

¹⁰⁸ A. Hauser: *Op. Cit.*, I, pág. 180.

¹⁰⁹ Los poetas, salvo excepciones, fueron conversos de tibia fe y doble personalidad, como veremos más adelante en los casos más ilustres.

¹¹⁰ A. Hamman: *Prières des premiers chrétiens*, París, 1925.

El poeta litúrgico, anónimo o no, se inspira en la Biblia y usa durante dos siglos recursos literarios propios de la poesía hebrea, manteniendo su obra al margen de las formas griegas clásicas. Sus cantos apelan al típico «parallelismus membrorum» y siguen siendo, en realidad, prosa. Acaso los primeros en componer himnos métricos al modo griego hayan sido los gnósticos, entre los que la poesía gozó de un gran predicamento. Conocemos su producción fragmentariamente y muchas composiciones llegaron a nosotros a través de escritos antiheréticos y gracias a importantes descubrimientos recientes como los de Khénoboskion¹¹¹.

Prototipo del poema litúrgico es el «Himno a Cristo Salvador», de Clemente de Alejandría, contenido en su *Pedagogo*, y compuesto a base de versos con sabor a letanía:

Bocado de potros indómitos,
 ala de aves de vuelo dominado,
 seguro timón de los navíos,
 pastor de reales rebaños,
 reúne el tropel
 de tus hijos puros;
 que con santidad alaben,
 que canten con sinceridad,
 con labios sin malicia
 a Cristo que sus hijos conduce.
 Rey de los Santos,
 oh Verbo invencible
 del altísimo Padre,
 príncipe del saber,
 sostén de los trabajos,
 eterna alegría.
 ¡Oh Jesús Salvador
 de la raza mortal,
 pastor, Labrador,
 freno y gobernalle,
 ala hacia el cielo
 de todos los santos!

¹¹¹ J. Doresse: *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte* (Introduction aux écrits gnostiques coptes découverts à Khénoboskion), París, 1958. 9.-F

Pescador de hombres
que a salvarlos viniste,
sobre el mar del vicio
pescas peces puros;
de la ola hostil;
a la vida beata
dulce los elevas.
Guía tu rebaño
de ovejas prudentes,
conduce, oh Monarca,
tus hijos irreprochables.
Los pasos de Cristo
son senda del cielo.
Oh Verbo eternal,
tiempo sin fronteras,
inmortal luminaria,
fuente de misericordia
obrero de la virtud,
vida reverencial
de los que a Dios cantan.
Oh Cristo Jesús,
leche celestial
del pecho dulcísimo
de joven esposa,
de las gracias de
tu Sabiduría.
Y nosotros, niños,
cuya tierna boca
viene ávidamente
a calmar su sed
y, castos, bebemos
en la onda del Espíritu.
Cantemos reunidos
cánticos purísimos,
himnos reales a
Cristo soberano,
precio sacro de la vida
que nos da su voz.
Celebremos con un corazón simple
al todopoderoso Hijo.
Nosotros, que hemos nacido de Cristo,
formemos el coro pacífico;

pueblo de la sabiduría
cantemos reunidos
al Dios de la paz ¹¹².

Hasta el siglo de oro de la Patrística (s. IV), y aún hasta el VI, no faltan poetas litúrgicos que también pudieran ser llamados «hímnografos». Al nutrido grupo pertenecen Orígenes, Metodio, Atanasio, Gregorio Nacianceno, Gregorio Niseno, Epifanio de Salamina, Synessos, Cirilo de Alejandría, Rabulas, Balai, Isaac de Antioquía, Hilario de Poitiers, Ambrosio de Milán, Sedulio, Paulino de Nola, Juan Crisóstomo, etc...

El poeta litúrgico lo es por excepción. Generalmente es un prosista, apologeta o teólogo. Recordemos las composiciones eucarísticas de Tomás de Aquino que reproduce la situación de un Orígenes o un Hilario de Poitiers. No faltan por otra parte los poetas profesionales, queremos decir, consagrados a la poesía fundamentalmente, aunque éstos son los menos.

Existe otro «tipo» de poeta paleocristiano: «el refundidor» que pone en verso —generalmente en hexámetros— la vida de Jesús, siguiendo fielmente la narración evangélica. Otras veces versifica episodios del Antiguo Testamento, eligiendo, por lo general, los de carácter histórico. La empresa, literaria y religiosa a un tiempo, lo ata a un trabajo árido propio para ahuyentar más que para atraer la inspiración. Estos refundidores en verso de las Sagradas Escrituras suelen atenerse con fidelidad al texto, si bien no todos en el mismo grado. Basta comparar la *Historia evangélica* de nuestro Juvenco, tan ceñida al original, con el *Carmen paschale* de Sedulio, que vuela con más libertad, pero no con más inspiración. Ni las tentativas de Proba, Claudio Mario Víctor, Nonno de Panópolis y otros, dieron fruto ni flor. El máximo acierto es el de Juvenco. El poeta «refundidor» o «versificador» escriturario es árido y seco. El mismo tema le impone la renuncia a una serie de posibles ornamentos y elementos decorativos, aún en boga en las letras paganas latinas y griegas. La historia que versifica será tanto más excelente cuanto con más exactitud se ajuste al original. Aquí no caben deformaciones ni variaciones introducidas por la fantasía, ni imitaciones de Virgilio, ni esoterismos gnósticos.

¹¹² Hamman: *Op. Cit.*, s., págs. 78-80. El himno de Clemente revela, según Altaner, influjos literarios naasenos y recuerda al conservado en los *Philosophoumena* de Hipólito.

Ni el poeta litúrgico o himnógrafo ni el versificador escriturario responden al concepto usual del poeta. Este surge del encuentro de dos corrientes: la helénica y la gnóstica. Es natural que un habitante del mundo helenístico, como Atanasio o Clemente, haya sido culturalmente configurado por el ambiente sociocultural y económico en que vive. En aquel ambiente, iba incrementándose cada día el gnosticismo, preexistente al cristianismo. Hubo diversas gnosis y todas entran en fricción o interferencia con el cristianismo, la gnosis cristiana —modalidad más reciente— sobre todo.

La posición del poeta ante la cultura helénica presenta dos actitudes fundamentales que son las mismas de los Padres de la Iglesia. La pugna entre filosofía y cristianismo, en el siglo I, ha quedado magistralmente expresada y explicada en el famoso texto de San Pablo: «¿Dónde está el sabio? ¿Dónde el prudente? ¿Dónde el filósofo del siglo? ¿Acaso Dios no ha vuelto necesidad la sabiduría de este mundo? Pues ya que el mundo no ha sabido, por la sabiduría, conocer a Dios en la sabiduría de Dios, plugo a Dios salvar a los que creen por la locura de la predicación. Los judíos piden milagros y los griegos, sabiduría; nosotros, al contrario, predicamos al Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los griegos...»

Como ha visto E. Gilson, lo que aquí proclama San Pablo es nada menos que la bancarrota de la aparente sabiduría griega que, en realidad, no es sino locura, en nombre de la aparente locura cristiana que, en realidad, es sabiduría¹¹³.

El citado fragmento paulino podría utilizarse como punto de partida para el enfoque de la actitud de la Patrística ante la filosofía griega. Dos grupos de escritores cristianos de posición antitética frente a la cultura griega pueden ser relacionados con la que llamaremos «clave paulina». De un lado, los adversarios (Tertuliano o Taciano). De otro, los contemporizadores, mucho más inteligentes y positivos. Para ellos la filosofía griega es una antesala del cristianismo. El edificio cultural del Imperio se articulaba sobre cimiento griego y con materiales organizados de acuerdo con su mental arquitectura. Por eso un pensador cristiano del siglo II, Justino, reivindica el título de «filósofo» aplicándose a sí mismo. Gesto de incalculable resonancia posterior. A partir de entonces es el cristianismo heredero de la cultura clásica.

¹¹³ E. Gilson: *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, 1952, cap. II, pág. 29.

sica y se asientan las premisas de la futura cristiandad¹¹⁴. Harnak interpretó los hechos en el sentido de una absorción del cristianismo por la cultura helénica¹¹⁵. Habría que averiguar si no sucedió lo contrario.

Acaso ningún momento más crítico y decisivo que éste para el curso posterior de la historia. Debemos recordar que la tradición bíblica, y no Grecia, era quien constituía la antesala del cristianismo. ¿Qué hubiera sido de no incorporar la cultura clásica? ¿No es lógico pensar con Tresmontant que el auténtico fundamento cristiano es el Antiguo Testamento y que entre la tradición intelectual griega y la tradición teológica bíblica existe una acentuada antinomia?¹¹⁶. Estas sugerencias nos plantean una serie de graves problemas. Según ellas, la ética y el humanismo cristiano deben basarse en la teología bíblica. En efecto, la antinomia existe, no sólo en la ética y la antropología filosófica, sino en la cosmología, la filosofía de la historia y la poética. Mientras que el griego ve en la ley cósmica, captada por el pensamiento, la potencia divina, haciendo entrar así a la divinidad en el sistema cósmico, el Dios del Antiguo Testamento está más allá del mundo. La idea de su trascendencia encuentra expresión en el axioma, incomprensible para el pensamiento griego, de la creación «ex nihilo» del mundo. Dios, para los judíos, tiene su imperio en la historia, y la cosmología no es sino su exordio. El hombre no está inmerso en el mundo como la gota de agua en el océano; está separado de él; está, no «en» el mundo, «inserto» en su conjunto, sino «ante» el mundo. Interpretación anti-tética de la griega. ¿Y qué decir de los valores supremos para el griego: la ciencia, el arte, la cultura? Sin serles hostil, la concepción bíblica de la historia no presta gran atención a dichos valores. Lo que exalta al máximo son las relaciones entre los hechos históricos y el fin último de la historia: la perspectiva escatológica.

La poesía en la concepción cristiana es interpretada en su origen por San Isidoro de acuerdo con el *Tratado de poesía* de

¹¹⁴ El desarrollo en toda su amplitud de estas ideas en *Estudio de la historia*, de A. Toynbee; en *Ensayos sobre la Edad Media* y los *Orígenes de Europa*, de G. Dawson; en *The Limits and Division of European History*, de O. Haleki.

¹¹⁵ Harnak: *La esencia del cristianismo*, Barcelona, 1904, t. 2, c. IX.

¹¹⁶ C. Tresmontant: *La doctrine moral des prophètes d'Israel*, París, 1958.

Tranquilo, «un lenguaje conveniente a la magnificencia y religión de los dioses (del hombre primitivo precristiano). Y así como edificaron para ellos unos templos más bellos que sus propios hogares e hicieron simulacros de mayor tamaño que ellos, así también juzgaron que debían de honrarlos con un hablar más augusto y emplear en sus alabanzas palabras más brillantes. Esta manera de expresarse, porque se hace con cierta forma, que en griego se dice 'poiotes', recibió el nombre de poema y los que hacen poemas se llaman poetas»¹¹⁷.

La asimilación de la «poesía» al «templo» es lógica en el proceso de sacralización característico de las religiones. Al «espacio sagrado» corresponde un «idioma sagrado», en este caso una «forma sacra» de la lengua común. Sólo en virtud de su «sacralización» es justificada al principio, mas no en tanto que expresión del hombre y sus problemas personales o sociales, y mucho menos en calidad de construcción gratuitamente estética. Sin embargo, los grandes poetas, desde San Efrén hasta Prudencio, usaron metros, imágenes y figuras literarias de los clásicos griegos y latinos. Y en el siglo v, San Agustín da pie a seguir ese camino, renovando la cómoda teoría de la «expoliación de los egipcios», anteriormente invocada por la Patrística griega, según la cual los judíos en su retirada de Egipto, al mando de Moisés, llevaron consigo rico botín de objetos de oro y plata, pertenecientes a aquel pueblo idólatra, con los que fabricaron vasos sagrados para el culto del verdadero Dios¹¹⁸. De este modo, el poeta cristiano estaba en su derecho de expoliar el tesoro de la poesía clásica siempre que lo hiciera «ad maiorem Dei gloriam».

Poco a poco, el comercio con los clásicos produce: 1.º) La «imitación» servil, que ilustra el siguiente ejemplo de «contractum», o versión a lo divino, de la primera *Bucólica* de Virgilio atribuida a San Dámaso:

Tityre tu fide recubans sub tegmine Christi
Divinos apice sacro modularis in ore
Non falsas fabulas studio meditaris inani.

2.º) El «ornamentalismo» poético que utiliza a los clásicos para espigar elementos que cumplan función decorativa en el poema.

¹¹⁷ San Isidoro, *Etimologías*, 8, VII, pág. 198, Madrid, 1951.

¹¹⁸ *Exodo*, 3, 22, y 12, 35, 36; San Agustín, *De doctrina christiana*, 46-47.

3.º) La «falsificación» de formas métricas, a la manera, por ejemplo, de un Comodiano, cuyos hexámetros «no tienen en cuenta las breves y las largas para los cuatro primeros pies, pero se preocupa por mantener regulares, o casi regulares, los dos últimos, que retienen más particularmente la atención»¹¹⁹. 4.º) La «antinomía forma-fondo», que delata por sí sola el artificio de la situación del poeta, que por primera vez en la literatura preeuropea aspira a llenar de «vino nuevo» viejos odres. Los más altos representantes de esta posición se llaman San Ambrosio, San Paulino de Nola, Prudencio. 5.º) Finalmente, queda el poeta «desdoblado», que muestra un dualismo inexplicable entre su obra poética, de inspiración y forma clásicas, incluso francamente paganas, y su personalidad cristiana. Tales se nos muestran Claudiano, Sidonio Apolinar y Ausonio.

El otro factor influyente en la formación del poeta paleocristiano es la «Gnosis», definida por Reitzenstein «un saber inmediato de los secretos de la divinidad, proveniente de un trato directo con ella; secretos que debían permanecer ocultos al hombre natural y a su entendimiento; un saber que, al mismo tiempo, tiene repercusiones decisivas sobre nuestra misma condición, *physis* o naturaleza.»¹²⁰. El gnosticismo se compone de elementos judíos, cristianos, persas, babilónicos, egipcios y griegos, que forman una especie de mosaico. La constitución de la Gnosis debió ser obra griega, si bien a expensas de materiales tanto helénicos como asiáticos¹²¹ y es anterior al cristianismo.

La religiosidad ortodoxa, fielmente adherida a los dogmas que se van perfilando y formulando entre los siglos II y IV, cumplidora de cánones y practicante de una liturgia que se iba cristalizando ritualmente, desarrolla su producción literaria atenta a cauces espirituales y preocupada de no caer en la herejía. Lo principal para tal religiosidad es la predicación, la oración, los sacramentos, los sacrificios, la teología. El apologeta, el filósofo y el teólogo son, más que el poeta, «artificiosa *apis Dei*». La literatura herética, más individualista, se arriesga en alas

¹¹⁹ F. Lot: *El fin del mundo antiguo y los comienzos de la Edad Media*, México, 1956, pág. 136.

¹²⁰ Reitzenstein: *Los misterios de las religiones helénicas*, Berlín, 1904, págs. 40 y sigs.

¹²¹ H. Leisegang: *La Gnose*, París, 1951; M. H. Puech: *La Gnose et le temps*, París, 1952.

de la fantasía, desacata el principio de la autoridad y crea obras de extraño y monstruoso abigarramiento. Literariamente, la ortodoxia está amenazada de sequedad y monotonía; la heterodoxia, de arbitrariedad y fabulosa invención. La literatura gnóstico-cristiana ofrece numerosos ejemplos. Tal la producción literaria de los naasenos con sus interpretaciones absurdas y cautivadoras de la *Odisea*, con sus místicas alegorías inusitadas, donde el «Padre del Universo» es comparado a una «almendra» preexistente a todo, que contiene en sí misma el fruto perfecto del que saldrá un Hijo invisible e inefable; o las sorprendentes especulaciones antropológicas que asimilan el cerebro al Edén; las membranas envolventes, a los cielos; la cabeza humana, al Paraíso; o la simbólica (geográfico-fisiológica) de que nos dan noticia los *Philosophoumena*, que demarca con cuatro ríos cuatro territorios reales, a los que identifica con partes del rostro del hombre. Así, con palabras de la mencionada obra: «El primer río (brotado del Edén) se llama Phison y rodea la tierra de Evilat, donde se encuentran el oro, el carbunco, la esmeralda y es el ojo, según dan fe los colores de estas piedras preciosas.»¹²²

La Gnosis influye en el poeta patriótico griego que utiliza como lengua literaria la «Koiné», mezcla del ático literario y del lenguaje vulgar, que llegó a ser la lengua del mundo helénico desde el siglo III a. de Cristo hasta principios del VI d. de Cristo¹²³. La poesía gnóstica infiltra también sus figuras y alegorismos en la Patrística semítica. Bardesanes, a quien elogió subidamente Eusebio de Cesárea¹²⁴, escribió, según San Efrén, 150 salmos en siríaco, y se le juzga el primer himnólogo sirio. Poeta de filiación gnóstica, su influencia sobre San Efrén es universalmente reconocida. El gnosticismo sirio y el egipcio pesan sobre la *Talia* de Arrio, cuyas canciones se popularizaron en el vulgo alejandrino y se cantaban en las tabernas del puerto alternando con las coplas báquicas de la ebria marinería. Las canciones de Arrio pecaban de aquel «abigarramiento» caótico de la Gnosis al tratar de coordinar las simpatías de los paganos y de los judíos en un festivo «duo teológico».

Los poetas en lengua latina, aunque muchos viajaron por las

¹²² J. Dorese: *Op. Cit., supra*, págs. 48-49.

¹²³ Quasten: *Patrología*, Madrid, 1961, pág. 27.

¹²⁴ Eusebio: *Historia eclesiástica*, Buenos Aires, 1950, IV, cap. 13 página 213.

provincias orientales, resistieron al hechizo fantástico de la poesía gnóstica, lo que no impidió infiltraciones.

No se debe olvidar el influjo platónico ni el neoplatónico que se manifiesta en la antibíblica oposición de «cuerpo y alma».

Pablo distinguía de un lado el «orden bio-psíquico», que englobaba tanto el cuerpo o la carne («sarkos») como la «psique»: ambos expresan la misma realidad. De otro lado, distinguía el «orden» llamado «pneumatikon», espiritual o sobrenatural, que adviene al último momento en el plan de la creación divina. En estas distinciones se funda su teoría de los dos Adanes: el terrestre se opone al celestial. Este surge por transformación que opera Dios a través de Cristo y en el Espíritu Santo (Pneuma).

En sentido bíblico, «carne» es «todo el hombre», opuestamente a la concepción dualista de Platón, del maniqueísmo (tal como aparece, por ejemplo, en Maní y Marción) y de los gnósticos en general¹²⁵. A partir del siglo III, los escritores cristianos empiezan a desestimar el cuerpo y a oponerlo al alma como un lastre, a pesar de la teoría judeocristiana de la resurrección de la carne, esto es, del «hombre», y tal concepción pugnativa origina luego los famosos «debates» medievales que tienen su raíz en la Patrística oriental principalmente.

Si en la época clásica griega el poeta existe en función de la polis, en la cristiana (s. II al IV) se debe ante todo a la «comunidad» a que pertenece, aunque la «catolicidad» implícita a la «Eclesia» le hace miembro de la «humanitas» cristiana. Roma pagana es prefiguración imperfecta de Roma vaticana. Sobre la Roma de los Césares asiéntase la de los Papas. A la autoridad terrena de los sucesores de Augusto sustituye la autoridad religiosa de los sucesores de Pedro. Para el poeta cristiano del siglo V, Roma es una ciudad predestinada. Incluso Oriente tiene conciencia del ecumenismo romano.

Entre los siglos IV al V el poeta realiza su obra con apego filial (que ya no es infantil balbuceo) a los clásicos. El desarrollo se inicia en la época de Constantino y es fomentado por el ambiente espiritual de la Patrística. Si buscamos en su obra inspiración religiosa y contenido original, a duras penas lo encontraremos. Abundan los «conversos», formando en su juventud dentro

¹²⁵ Zaehner: *At Sundry Times*, Londres, 1958, págs. 173 y sig.; Armstrong y Markus: *Fe cristiana y filosofía griega*, Barcelona, 1964, cap. 5; Max Meinertz: *Teología del Nuevo Testamento*, Madrid, 1963, cap. III, págs. 214 y sigs.

del paganismo y de su tradición literaria. Unas cuantas alusiones permiten, no más, incluir entre los poetas cristianos a Claudiano, uno de los mejores escritores del Bajo Imperio. Es muy posible que su conversión haya obedecido a razones políticas, dada su amistad con Estilicón y Honorio, cuya boda celebró (*De nuptiis Honorii*). Honorio había prohibido el culto pagano en el Imperio. Todo lo ve Claudiano con mirada de idólatra y llega a comparar las invocaciones a los santos con las fórmulas mágicas de los adivinos¹²⁶. Es muy probable que existiera una incompatibilidad irresoluble entre su fe y su educación pagana, y que no concibiera otra forma de arte que la clásica¹²⁷. El siguiente epigrama manifiesta el sabor pagano de su obra:

Quicquid Castalio de gurgite Phoebus anhelat,
 quicquid fatidico mugit cortina recessu,
 carmina sunt: sed verba negant communia Musae.
 Carmina sola loquor: sic me meus implet Apollo.

(*Epigrammata*, XXIX.)

¹²⁶ *Epigrammata*, XXV, «In Jacobum magistrum equitum»:

«Por las cenizas de Pablo, por el santuario del venerable Pedro, no destroces mis versos, bravo general Jacob. Pueda Tomás servir a tu pecho de escudo; Bartolomé, acompañarte a la guerra; puedan los santos cerrar los Alpes a los invasores bárbaros; pueda Santa Susana darte su fuerza; puedan aquellos que el Ister helado franqueen ahogarse en sus ondas como la caballería faraónica; pueda la exterminadora espada abatir las géticas hordas y la protección de Tecla dar éxito a las legiones romanas, pueda el huésped que rueda muerto de borrachera noble triunfo procurarte y verter los toneles en oleadas de vino para apagar tu sed, pueda tu mano de sangre enemiga no mancharse jamás, mas no destroces, bravo Jacob, mis versos.»

No percibimos rastro en este epigrama (que cita como testimonio Crespin) de la comparación con las fórmulas mágicas. El mismo Crespin rectifica en la nota 106 de su edición de Claudiano (T. II) la observación de la «Notice». La ironía en este epigrama —escribe— parece referirse más bien al carácter mismo de Jacob, que en general a la creencia en el poder de los santos.

¹²⁷ V. Crespin: *Claudien, oeuvres completes* («Notice sur. C. et son oeuvre»), París, sin fecha.

Los que con voz jadeante oráculos Febo pronuncia,
de la fuente Castalia al borde, cuyo antro fatídico
hace mugir la Pythia, son versos: las Musas no quieren
palabra vulgar, yo sólo hablo en verso: Apolo me inspira.

(*Epigramas*, XXIX.)

Caso análogo patentiza Ausonio, otro convertido, en cuya obra nada influyó el cristianismo. Ausonio pertenece al siglo IV. ¿Fue cristiano? Según M. Jasinski, tres piezas parecen confirmarlo. «Pero —añade—, ¿un cristiano hubiera comparado Valentiniano, Valente y Graciano con la Santísima Trinidad?»¹²⁸ El resto de su extensa obra no es cristiana en absoluto. Incluso se le pueden reprochar versos de una obscenidad escandalosa como los del «Canto nuptialis», que no hubiera rechazado el más pornográfico poeta alejandrino:

Postquam congressi sola sub nocte per umbram
Et mentem Venus ipsa dedit nova praelia tentant.
Tollit se arrectum: conentem plurima frustra
Occupat os faciemque, pedem pede fervidus urget,
Perfidus alta petens: ramum qui veste latebat
Sanguineis ebuli bacis minioque rubentem,
Nudato capite et pedibus per mutua nexis,
Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademp-
[tum
Eripit a femore et trepidanti fervidus instat...

(«Canto nuptialis» - Imminutio.)

Otro converso muy especial fue Synesios (s. IV al V) elegido obispo antes de ser bautizado¹²⁹ y siendo, según Altaner, «interiormente contrario al cristianismo». Es curioso que Synesios aceptó la dignidad episcopal tras larga resistencia e imponiendo condiciones: seguir casado, «conservar sus opiniones sobre la

¹²⁸ M. Jasinski: Introducción a *Ausone. Oeuvres*, Ed. Garnier.

¹²⁹ En el siglo IV abundaron los llamados «cristianos clínicos» que demoraban el bautismo hasta la hora de la muerte para quedar purificados así de todos los pecados cometidos en vida. A este grupo sofístico perteneció el emperador Constantino.

preexistencia de las almas, la eternidad del mundo y la resurrección de la carne»¹³⁰. Muchos obispos estaban casados; se debatía el problema del origen del alma, sin que fuera artículo de fe determinada teórica; pero la resurrección de la carne y la creación por Dios del mundo eran puntos que el converso estaba obligado a aceptar¹³¹.

A pesar de su imperfecta adaptación al cristianismo, Synesios, espíritu vacilante, canta en un «Himno» a Dios creador del mundo:

Eres tú quien ha creado el mundo,
 los orbes y los astros;
 tú sostienes el centro de la tierra,
 tú salvas a los hombres.
 El sol por ti comienza su carrera
 y todos nuestros días ilumina,
 por ti la luna llena
 disipa las tinieblas de la noche...¹³².

Mas no todo es tan ortodoxo en la poesía de Synesios como el «Himno al Creador». Pruébalo bien el divertimiento gnóstico que es la canción siguiente:

Deja pronto, subiendo al cielo,
 lo que es de tierra a la tierra.
 Confundido a Dios, en breve,
 vuelto dios, danzarás en Dios¹³³.

También fue converso San Paulino de Nola ordenado sacerdote, contra su deseo, en España¹³⁴. San Paulino es con Prudencio un auténtico maestro de la poesía cristiana. Tal le proclaman las voces de los patrólogos, Su obra rebosa clásico decoro y cristiana piedad (*Carmina natalicia*). Otro santo, Sidonio Apolinar, muéstrase habilidoso político y cumplido cortesano. Des-

¹³⁰ Altaner: *Patrología*, Madrid, 1956, pág. 253.

¹³¹ G. Bardy: *La conversión al cristianismo durante los primeros siglos*, Buenos Aires, 1961, págs. 209, 218 y sigs.

¹³² Hamman: *Prières des premiers chrétiens*, París, 1952, pág. 276.

¹³³ R. Cailliois y J. C. Lambert: *Op. Cit.*, pág. 270.

¹³⁴ Altaner: *Op. Cit.*, pág. 346.

empeña diversos altos cargos en Roma y en las provincias; es pariente del fugaz emperador Avito y, tras una intensa actividad mundana, lo eligen obispo, sin que ni la condición de cristiano ni el ministerio sagrado se delaten en su obra poética. Siendo cristiano, escribe sin escrúpulos poemas paganos¹³⁵. Podríamos prolongar la lista con más nombres. Salvo Paulino de Nola, el grupo de poetas conversos demuestra asombrosa frialdad, e incluso indiferencia por lo que fue en Prudencio —excepcionalmente—, en San Efrén o San Gregorio Nacianceno una auténtica y sincera poesía cristiana.

La personalidad del poeta sufre división porque en ella pugnan la cultura clásica con sus formas y sus mitos y la espiritualidad cristiana con sus aspiraciones y su fe. Cuando el cristianismo se impone a la tradición surge un San Gregorio de Nacianzo con sus poemas de vago sabor romántico, alguno de los cuales evoca las *Meditaciones* y *Harmonías religiosas* de Lamartine o el gusto por el melancólico retiro de «René». San Gregorio se había formado literariamente en el clasicismo griego y como tantos escritores cristianos da un mentís a aquella afirmación extremosa de un Padre del siglo IV, que escribió: «Ecclesia Christi non de Academia et Lyceo, sed de vili plebecula congregata est»¹³⁶. La poesía de San Gregorio es a menudo directa. Entre el poeta y el mundo no se interponen fábulas ni personajes mitológicos: es el hombre que se encuentra a sí mismo en el seno de la naturaleza:

Atormentado ayer por tantas penas,
recostado a la sombra de un bosque oscuro y denso,
yo devoraba, solo, mi corazón. Yo amo
el consuelo de hacer hablar en el silencio
el alma. Los pájaros y el viento
desbordaban un dulce sueño desde los árboles
donde cantaban alborotados por la luz.
Las cigarras ocultas en la hierba
hacían resonar con sus cantos el bosque.

¹³⁵ J. Champomier: *S. Sidoine Apollinaire* (en *Le christianisme et la fin du monde antique*, Lyon, 1943), págs. 125 y sigs.

¹³⁶ San Jerónimo: *In Epist. ad Galatas*, cap. v. El propio San Jerónimo, de amplia cultura clásica, desmiente con su personalidad literaria su afirmación demasiado radical.

Un agua clara y límpida dulcemente corría
 a mis pies, a través de la fresca arboleda.
 Yo, engolfado en mis penas, dejaba errar mi alma,
 sin prestarle atención, sobre el bello paisaje,
 porque el alma, cargada de dolor, no apetece
 placeres. Desde el loco torbellino
 de mi agitado corazón dejaba
 salir estas palabras que entre sí combatían:
 ¿Qué he sido yo y qué soy? Ay ¿qué seré? Lo ignoro.
 No hay sabio que lo sepa. Envuelto en nubes vago
 sin nada, ni siquiera con el sueño que anhelo,
 pues estamos caídos y perdidos
 mientras sensuales brumas nos envuelvan
 y el que parece más prudente, en la mentira
 se engaña de su propio corazón.
 Decid ¿qué soy? Pues ya desvaneciósse
 lo que he sido y ahora soy otro diferente.
 Pero si aún existo, ¿cómo seré mañana?
 Ay, nada duradero. Paso y me precipito,
 tal río. Dime entonces lo que soy
 y detente a mirarme antes que desaparezca.
 Dos veces nunca pasan las mismas olas. Nunca
 se vuelve a ver el mismo hombre que ya se ha visto.

He existido en mi padre; luego me ha recibido
 mi madre: de uno y otro fui formado.
 Más tarde, carne inerte devine, sin ideas,
 sin alma, sepultado en mi madre. Así, puestos
 entre dos tumbas, sólo para morir vivimos.
 Mi vida se compone de años perdidos. Cúbreme
 de la mujer el blanco cabello. Mas si es cierto
 que debe recibirme la eternidad, decidme:
 ¿No os parece que es esta vida muerte,
 y que es muerte la vida? ¹³⁷.

El tono melancólico es de sabor moderno. La melancolía llega a ser una pasión cristiana tan peligrosa que varios Padres la combatieron como al peor de los demonios. Renan llamó la aten-

¹³⁷ Citado por Villemain: *Tableau de l'éloquence chrétienne au IV^e siècle*, París, 1857, págs. 133-134.

ción sobre la inclinación al llanto de los primeros cristianos, tendencia lacrimosa que atribuye a los rigores ascéticos (ayuno y castidad)¹³⁸.

Juan Casiano dedicó en sus *Instituciones* un capítulo a la tristeza. Distingue dos clases: la positiva, que conduce al arrepentimiento y es, paradójicamente, «una tristeza alegre», y la negativa, de inspiración diabólica, diabólica ella misma, porque aparta al alma de «cualquier trabajo y dolor saludable»¹³⁹. El gran fustigador de la melancolía fue San Juan Crisóstomo, lo que prueba que era un mal general en el siglo iv.

San Efrén, poeta siríaco, no es un «romántico», ni un «lírico» en el sentido moderno de la palabra, como en sus mejores poemas se nos mostró San Gregorio. Es un teólogo popular y un alma abierta al mundo, en la que resuenan los acontecimientos del ambiente en que vive, provocando un tropel de ecos: el patriotismo y la religión se funden inseparablemente en su obra. Con San Gregorio de Nacianzo y Prudencio forma el trío supremo de los poetas paleocristianos, representando la interesante literatura cristiano-siríaca mejor que nadie, así como San Gregorio la griega y Prudencio la latina.

Hasta hace muy poco no se prestó a la Escuela patrística de Edesa la atención que merece. Su influjo en la historia del Asia anterior ha sido enorme. A partir del siglo iv, el verdadero centro de la cultura cristiano-oriental fue la región aramea, que extendió su acción desde el Tauro, Siria y Mesopotamia hasta India y China, a través de Persia y Arabia, creando una galaxia de iglesias y culturas filiales, como la muy posterior turco-cristiana de Asia central o la superviviente Iglesia malabar¹⁴⁰. La población se convirtió casi en masa al cristianismo, al contrario de lo ocurrido en Occidente, donde los núcleos cristianos radicarón, hasta el siglo v, en las grandes ciudades. Por eso el primer Estado cristiano que registra la historia fue el pequeño reino arameo de Edesa, al norte de Mesopotamia, en el primer tercio del siglo ii.

El nacionalismo caracterizó desde el principio a la cristianidad siria. La cultura nacional encontró su expresión «a través» de la Iglesia. Presionada por Bizancio y Persia, no pudo integrarse

¹³⁸ Renan: *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, París, 1882, página 547.

¹³⁹ J. Casiano: *Instituciones*, Madrid, 1957, págs. 338-341.

¹⁴⁰ C. Dawson: *Ensayos sobre la Edad Media*, págs. 43 y sigs.

y cristalizar la «nacionalidad siria». La «Iglesia» fue su «equivalente», y San Efrén, el gran poeta nacional y cristiano al mismo tiempo. Eminentemente polígrafo, exegeta, polemista, orador, poeta sobre todo, estuvo influido por Bardesanes y Harmonio, contra los que escribe sus «madrascas» o líricas para cantar. Los «memre», tiradas de indefinido número de versos, casi siempre heptasílabos, son «discursos versificados». De extraordinaria trascendencia histórica es la colección de sesenta y siete cantos reunidos por San Efrén en *Carmina nisibena*. Lo que distingue al poeta es el sentido nacional y religioso de su obra. De él descende todo un linaje de cantores: Cyrillona, Balai, Rabulas, Ibas, Isaac de Antioquía, Narses, Jacobo de Sarung, Philoxeno Mabug, Isaac de Nínive, etc... Y en fuerte dependencia con la Escuela de Edesa, fundada por San Efrén, estuvieron multitud de escritores armenios. San Jerónimo (*De viris*, 115), dice que los escritos del gran poeta siriaco fueron públicamente leídos en algunas iglesias después de las Escrituras.

«Traducido muy pronto al griego (pobre en poesía cristiana), gozó de extraordinaria popularidad en el mundo helénico y parece haber ejercido perdurable influjo en la literatura bizantina»¹⁴¹

Sobre su obra poética planea la sombra del teólogo. La poesía cumple un fin instrumental al servicio de su fe y de su nación, sin dejar posibilidad ni personal ni estética. Propiamente, a pesar de su grandeza y del eco literario en Oriente próximo, detrás de ella se transparenta más el Padre de la Iglesia, consciente de una misión trascendental, superliteraria, que el hombre consagrado «profesionalmente» a la poesía. En tal sentido el único poeta profesional cristiano fue Prudencio.

De su vida y obra se pueden extraer materiales para trazar el retrato del «poeta paleocristiano» por excelencia. Sólo él consagró su actividad íntegra a la creación literaria y acertó a hallar una forma de poesía cristiana que hasta entonces nadie había logrado.

Prudencio de Zaragoza o de Calahorra¹⁴² consigue lo que durante cinco siglos habían tanteado incidentalmente, es cierto, muchos escritores cristianos. La época en que vive es favorable a la

¹⁴¹ A. Puech: *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, III, página 599.

¹⁴² Lorenzo Riber hace a Prudencio natural de Zaragoza, el P. Isidoro Rodríguez se inclina decididamente por Calahorra. El P. Madoz no se decide por una ni por otra ciudad.

creación literaria cristiana. El siglo v (dentro del cual cae su labor poética, vuelto a España) no es como el anterior, de grandes luchas contra los herejes, aunque no falten problemas y se presienta la ruina del Imperio. Espíritu occidental forjado en la lectura de Virgilio y Horacio, tras haber desempeñado cargos públicos de relieve, como gobernador de provincia y «comite primi ordinis» en la casa imperial, vive algún tiempo en Roma y allí, probablemente, compone versos profanos que no se conservan. La objetividad temática de la poesía prudenciana no excluye las alusiones a su propia vida. Tales pasajes dan preciosas noticias autobiográficas.

No obstante, la novedad de Prudencio es muy relativa. Lo que en realidad acertó fue, no a crear una poesía nueva, sino a renovar una poesía antigua: a verter el mosto cristiano en los viejos odres; esto es, una feliz adaptación, conseguida gracias a su virtuosísimo métrico y a su dominio del idioma. La creación de una poesía nueva entraña una total renovación. El poeta nuevo lo es todo ¹⁴³. Desde el momento en que parte del principio artificioso de la separabilidad de «forma» idiomática expresiva y «fondo» expresado o contenido, tratando a la forma como una especie de canastilla apta para ser llena de diversas mercancías, queda el poeta en una posición falsa. Tal fue la de Prudencio que siguió apegado a las caducas pero insustituibles formas clásicas. Ahora bien, sus antecesores no habían llegado, salvo rara excepción, a dominar siquiera aquellas formas (recuérdese a Comodiano). Y los que habían alcanzado maestría (San Ambrosio o San Paulino de Nola) la usaron con excesiva parvedad, porque no pretendían ser poetas. Frente a ellos, el virtuosismo de Prudencio resulta inusitado y deslumbrador. Pero obsérvese que los elogios que se le tributaron reiteran comparaciones muy elocuentes al llamarle «Horacio cristiano», etc.

Poeta a última hora, como Whitman, sincero creyente, original en sus concepciones poéticas, e incluso en el desarrollo ale-

¹⁴³ La total novedad, naturalmente, no existe, por razón de aquella tendencia de nuestro pensamiento, subrayada por Bergson, a adaptar la innovación creadora a algo ya hecho, ya dado, por la necesidad de «un réarrangement du préexistant.» (*La pensée et le mouvant*, París, 1934, pág. 20).

Lo mismo piensa E. R. Curtius cuando escribe que «sin la idea aproximada de un esquema formal (el «eidos» platónico), el poeta no puede hacer poesía» (*Literatura europea y Edad Media latina*, II, pág. 560).

górico de alguna (*Psychomachia*), no puede desligarse de la tradición y titula sus obras en griego, según costumbre que nace en tiempos de Augusto.

El P. Isidoro Rodríguez destaca la significación que entraña la ordenación tradicional de las obras prudencianas: *Cathemerinon*, *Apotheosis*, *Hamartigenia*, *Psychomachia*, *Contra Symmachum* y *Peristephanon*, en concordancia con su tema: oracional, divinización de la naturaleza humana en la persona de Cristo, origen del mal, lucha del alma, ataque al paganismo, coronas para los mártires. Tal ordenación por parte del mismo Prudencio sigue una vieja costumbre de los poetas clásicos latinos, y trata además de evitar la contigüidad de metros iguales; también demuestra el genio sistematizador del poeta, ya que existe una evidente concatenación entre las materias ordenadas. El simbolismo de los números juega asimismo un papel importante¹⁴⁴. Todo esto confirma la profunda consagración del poeta a su labor.

A pesar de su ineludible adhesión a los esquemas literarios clásicos, su genio innovador florece con independencia del sistema de los géneros antiguos¹⁴⁵ y en todo caso su obra exhala una lozanía y una frescura de inspiración admirables, todo esto en estrecha alianza con un dominio magistral de las formas y del idioma. En cualquier poema son comprobables estas cualidades:

El ave heraldo del alba
la luz inminente anuncia
despertador de almas, Cristo
ya nos llama a nueva vida.

Dejad —nos dice— esos lechos
soñolientos, blandos, tristes,
y vigilad castos, sobrios,
rectos, que ya estoy cercano.

¹⁴⁴ P. Isidoro Rodríguez: «Introducción general» a *Obras Completas de Aurelio Prudencio*, Madrid, 1950.

Sobre el simbolismo de los números en la literatura, Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, Excurso, núm. XV, pág. 700, México, 1955.

¹⁴⁵ E. R. Curtius: *Op. Cit.*, *supra*, II, pág. 648.

Tarde deja el lecho quien
no se adelanta a la aurora,
si no consagró la noche,
afanoso, a sus labores.

La voz del gallo canora,
que a todo el corral despierta
antes de que brille el día,
es de nuestro Juez figura.

Entre tinieblas espesas
a dejar la cama invita
y sus colchas perezosas
porque el día ya despunta.

Para que cuando la aurora
invada el cielo de luces
confirme al que trabajó
la esperanza de la luz.

Este limitado sueño
es de eterna muerte imagen;
los pecados, noche lúgubre,
oscuros nos adormecen.

Pero la voz del Maestro
proclama desde lo alto
la luz inminente, para
que el alma no languidezca,

para que no ciña el sueño
el pecho envuelto en delitos,
olvidado de la luz
hasta el final de su vida.

Los demonios esparcidos
en la noche se deleitan
pero cuando canta el gallo
se disipan temerosos.

Pues la odiada luz, la gracia,
la salud, rompe la sombra
que habitan y pone en fuga
los satélites nocturnos.

Saben que la luz es signo
de prometida esperanza,
que nos libra del pecado
y hace que a Dios esperemos.

El Señor mostró el misterio
de este ave a Pedro y díjole
que antes que el gallo cantara
tres veces lo negaría.

Los crímenes se consuman
antes que el nuncio del alba
ilustre e ilumine al hombre
y traiga el fin del pecado.

Proferida su perfidia
lloró el negador, quedando
su corazón siempre amante
y su alma iluminada.

Y puso en lo sucesivo
candado a su boca y freno
a su lengua; oído el gallo,
dejó de pecar el justo.

Por eso creemos que al tiempo
en que el gallo alegre canta
es cuando Cristo glorioso
resucitó entre los muertos.

Y la muerte fue vencida
y sometido el infierno
y el día triunfante puso
retirada en las tinieblas.

Basta, entonces, ya de crímenes,
cesen culpas, y el pecado
oprimido por su sueño
languidezca para siempre.

Pero el vigilante espíritu
vele y trabaje en la noche
hasta que por fin se cierre
la barrera de las sombras.

Invoquemos a Jesús
con llantos, ruegos y ayunos;
constante oración aleja
el sueño en los corazones.

Harto ha pesado el letargo
mientras dormía el sentimiento
vagando en sus vanos sueños,
el cuerpo preso y yacente.

Frivolidad y falsía
es cuanto obramos dormidos
por vanagloria inspirados.
La verdad es vigilancia.

Oro, placer, gozo, honores,
fortuna, riqueza, todo
cuanto nos llena de humo,
es la nada: he aquí el día.

Tú, Cristo, disipa el sueño,
rompe los lazos nocturnos,
perdona el pecado antiguo
y cólmanos de luz nueva¹⁴⁶.

Esta composición de aparente sencillez y de fluida elocuencia despliega un riquísimo simbolismo en vivo y profundo devenir. El gallo (Cristo), la luz (la revelación), la sombra (el paganismo,

¹⁴⁶ *Cathemerinon*: «Hymnus ad galli cantum».

la ignorancia de las verdades reveladas), el sueño (muerte espiritual), la vigilancia (el ascetismo), etc..., componen una clara y armoniosa sinfonía cristiana. Respecto a las tradiciones espirituales que en el Himno se sedimentan, remitimos a las excelentes notas de la edición de las *Obras completas de Prudencio* por la BAC (Madrid, 1950).

EPOCA MEDIEVAL

LIBRO MEDICAL

INTRODUCCION

«Edad Media» designa un período histórico europeo y tiene validez sólo en cuanto eslabón entre la Antigüedad clásica y la Edad Moderna europea (s. xv al xviii). Durante el período medieval se constituye «Europa». Es fin de un ciclo y principio de otro. Pero es un concepto que no vale, porque no significa nada para el resto del mundo. Sólo afecta a los países latino-germánicos y en parte a otros pueblos, africanos y asiáticos ribereños del Mediterráneo, que formaron parte del Imperio romano. Queda, pues, fuera de su órbita el resto de Asia, desde Bagdad a Tokio y sólo muy superficialmente posee significación en la historia de los rusos, que empieza después del siglo x¹.

Al referirnos al poeta medieval, nos limitamos por lo tanto al cristiano, entre los siglos vii y xv. Es muy difícil determinar tanto los límites geográficos como cronológicos de la Edad Media porque equivale a determinar, acaso, los de Europa. Hay posiciones extremas que ven en la Edad Media el nacimiento de un mundo nuevo caracterizado y determinado por la entrada en la historia de un nuevo factor decisivo: el «germánico»². Otros descubren una «continuidad» de la Edad Antigua, concretamente del Imperio romano y del helenismo³. La cuestión ha sido extensamente tratada y debatida⁴. Nuestro

¹ Gonzague de Reynold: *El mundo ruso*, Buenos Aires, 1951. D. Chizhevski: *Historia del espíritu ruso*, Madrid, 1967.

² Tesis de Oscar Jäger que llamó a la Edad Media «Das Zeitalter der Germanen» («Historia antigua de los germanos») en su *Weltgeschichte*, Bielefeld, 1887.

³ Posición representativa de A. Dopsch, en su *The Economic and Social Foundation of European Civilization*, Londres, 1927.

⁴ O. Haleki: *Límites y divisiones de la historia europea*, Madrid, 1958; A. Toynbee: *Estudio de la historia*, Ed. Emecé, Buenos Aires; G. de Reynold: *La formation de l'Europe*, Friburgo (Suiza), s. f.; G. Dawson; *The*

punto de vista se adapta a la equilibrada y clara concepción de Toynbee para quien el Imperio romano significa la fase final de la sociedad (o cultura) helénica, a la que sucede una sociedad filial que es la «occidental» o europea. Pero entre una y otra media un «interregno» que va del año 375 al 675: la época de la *Völkerwanderung*, esto es, de las presiones e invasiones islámico-germánicas. Sólo los germanos ingresaron de lleno en la urdimbre de la sociedad occidental. Los árabes no, porque no adoptaron ni el latín ni la cultura del Bajo Imperio. Los invasores islámicos, impermeables relativamente, se mantienen fieles a su lengua y a su cultura, que se emparenta con la occidental latino-germánica, porque habían bebido abundantemente en fuentes helénicas.

Así, la Edad Media marca el nacimiento de la sociedad occidental en el año 675. Su eje histórico-geográfico es el Rin, donde surge el viejo reino de «Lotaringia», que comprendía países de cultura romana fronterizos con Alemania, desde el Golfo de Lyon hasta el Mar del Norte.

La Edad Media empieza a ser estudiada globalmente y, en consecuencia, a ser conocida y comprendida. Hasta ahora falta —como ha denunciado Curtius— una «ciencia de conjunto». No existen sino estudios fraccionarios, realizados por disciplinas particulares no relacionadas entre sí⁵, que nos dan sólo visiones parciales.

En el orden de la creación literaria, la actual visión de la Edad Media se ha enriquecido con el descubrimiento de la existencia de una vasta y trascendental producción latina que abarca todos los géneros desde la himnografía sacra hasta el lirismo elegíaco y desde la epopeya cristiana hasta la poesía confidencial. Desde el siglo xx, la estimación de la poesía latino-medieval ha seguido una trayectoria ascendente, que parte no sólo de trabajos eruditos, sino de actitudes estéticas del tipo de las de un Huysmans o un Baudelaire. Este último incluyó en su obra maes-

Making of Europe, Nueva York, 1945; Traveyan: *Historia social de Inglaterra* (México, 1946), donde pone como término a la Edad Media la «revolución industrial» del s. xviii, que transformó la vida más intensamente que el Renacimiento y la Reforma, tenidos como final de la Edad Media por la historiografía italiana y alemana respectivamente. Vid. Curtius, *Op. Cit.*, t. I, Introdu. y Cap. I; P. H. Hübinge: *Spätantike und frühes Mittelalter*, 1952.

⁵ Curtius: *Op. Cit.*, pág. 31.

tra *Les fleurs du mal* un poema en tercetos latinos que revive el llamado «latín místico», por Remy de Gourmont:

Novis te cantabo chordis
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis

Esto sertis implicata,
O foemina delicata
per quam solvuntur peccata!

Sicut beneficum Lethe,
Hauriam oscula de te,
Quae imbuta es magnete.

Quum vitiorum tempestas
Turbabat omnes semitas.
Apparuisti, Deitas... ⁶.

La edición de 1857 iba acompañada de la siguiente expresiva nota del autor: «¿No le parece al lector —como a mí— que la lengua de la última decadencia latina —supremo suspiro de una persona robusta transformada ya y preparada para la vida espiritual— es singularmente apta para expresar la pasión tal como la siente y comprende el mundo poético moderno? El misterio es el otro polo del imán, del que Catulo y sus secuaces, poetas brutales y meramente epidérmicos, no conocieron más que el polo sensual. En esta lengua maravillosa el solecismo y el barbarismo me parecen expresar las forzadas negligencias de una pasión que se olvida y se burla de las reglas. Las palabras, tomadas en una acepción nueva, revelan la torpeza encantadora del bárbaro septentrional arrodillado ante la belleza romana. El mismo *calembour* cuando atraviesa esos pedantescos tartamudeos, ¿no revive la gracia salvaje y barroca de la infancia?» ⁷.

Se ha descubierto con sorpresa que la literatura latina medieval no es una manifestación rutinaria, continuada por inercia, sino una actividad creadora, rebotante de originalidad, con brillantes aportaciones propias. Además, sin ella, no se tiene un

⁶ Baudelaire: *Les fleurs du mal*, París, 1930, págs. 99 y sigs.

⁷ J. P. Fouchere: *La littérature Latine au Moyen Age*, París, 1963.

panorama completo de la literatura medieval. La poesía latina del medievo es algo vivo y en evolución. El latín es en aquellas centurias la lengua de la Iglesia, de la ciencia, de la filosofía, de las cancillerías, de la diplomacia. Es el latín culto que mantiene su vigencia en las minorías: Las «escuelas», primero, las «universidades», después. Paralelamente el pueblo habla «el romano», la lengua de la «Romania», nombre con que se designaba al conjunto de provincias a cuyos habitantes se había concedido la «ciudadanía romana» desde el tiempo de Caracalla (año 212 de C.). La «*lingua romana*» da lugar a las diversas «lenguas románicas» o «romances», de las que brotan las literaturas llamadas «nacionales». Al particularismo de las creaciones literarias románicas se opone la universalidad de la literatura latina-medieval. Es réplica viva del espíritu unitario y universalístico de la Iglesia y del Imperio. Las literaturas románicas son réplica del fragmentarismo y particularismo feudal. La Edad Media es época de poderosas tensiones, preocupada por coordinar en unidad suprema el dualismo que representan la Iglesia y el Imperio, reflejo del dualismo de lo celeste y lo terrestre, lo eterno y lo perecedero, lo espiritual y lo corporal⁸.

Las dos corrientes literarias «latina» y «románica» fluyen paralelamente, nutriéndose más bien la segunda de la primera, según ha demostrado magistralmente Curtius⁹.

El poeta latino es continuador de una tradición; lo que no implica que se sienta encadenado a ella. Ya hemos subrayado su papel de innovador. Por ser heredero directo de la poesía paleocristiana y de la clásica, con él iniciaremos la tipología poética de la Edad Media. Numerosas lagunas dificultan una visión de conjunto abarcadora de todo el panorama. Por ejemplo, carecemos de una historia de la literatura latina medieval española. El olvido que ha pesado hasta ahora sobre el tema tiene su raíz, como vio certeramente Remy de Gourmont, en una especie de «ortodoxia» lingüística latina que sólo reconocía en poesía los fueros virgilianos u horacianos y en prosa el estilo de Cicerón¹⁰.

⁸ O. von Gierke: *Teorías políticas de la Edad Media*, Buenos Aires, 1963, págs. 95-108.

⁹ Curtius: *Op. Cit.*

¹⁰ Remy de Gourmont: *Le latin mystique*, París, 1892.

EL POETA LATINO MEDIEVAL

Romania y Germania desde las hispéricas costas que bate el Atlántico hasta las dilatadas llanuras scíticas que surcan largos ríos perezosos; desde el borde enllamado del Sahara hasta los helados fiordos vikingos, los monasterios se dedican pacíficamente al trabajo y la oración, a laborar los campos y las almas, pero también a otras tareas, como copiar viejos textos latinos, palabras de Dios y palabras de los hombres, sagradas escrituras y profanos legados. El manuscrito progresa lentamente; el copista atiende sobre todo a los primores caligráficos: ésa es su obligación. Avanza incansable y moroso con espíritu más penitencial que ávido de sabiduría. Es un artesano; no un letrado.

Los libros son cada día más raros. Hace siglos su escasez no era tanta, ni faltaban lecturas públicas en las numerosas bibliotecas que abría el Imperio para sus ciudadanos. Ahora, el libro escasea. Escasean los libros y los poetas. Cuando aparece alguno es bien acogido en las cortes reales o señoriales y en los poderosos monasterios, porque es fruto de sus respectivas escuelas, y expresa los ideales caros al rey y al abad. La lengua en que compone sus versos le acredita miembro de la «élite». Su idioma es el de la cultura y del poder.

El poeta latino medieval evoluciona modelado por las circunstancias en que se desenvuelve su vida. Al principio, en los umbrales de la Alta Edad Media, abundan los obispos poetas. Más tarde, el poeta surge de todos los estratos sociales de la Iglesia: al «poeta episcopal», sigue el «poeta eclesiástico». Entre los siglos XI y XIII aparece la inquietante personalidad del «clericus vagans» o «poeta goliardo». «Clericus», aquí, no significa hombre de Iglesia, sino hombre de estudios. Es un estudiante o lo fue, en las escuelas catedrales o monacales. Luego, es un universitario. Su historia es paralela a la del «poeta eclesiástico», cuyo reverso diríase.

Es del siglo VI al IX cuando la poesía diríase patrimonio episcopal, de tal modo abundan los obispos poetas. Anteponeamos el ministerio eclesiástico porque para ellos ser poeta no es sino algo secundario. Lo primero es la dignidad sacerdotal. La enumeración de los poetas episcopales sería agotadora: Orencio, obis-

po de Anch, español; San Braulio de Zaragoza; San Ildefonso, obispo de Toledo; Quírico, obispo de Barcelona; Liciniano, obispo de Cartagena, Paulino de Pella, Claudiano Memerto, Paulino de Perigueux, San Avito, Venancio, Fortunato, etc...

Es bien sabido que los obispos desempeñaron en las ciudades medievales, durante la Alta Edad Media, una función equivalente a la del conde. El obispo gobernaba la ciudad, regía su vida entera, en guerra y en paz. La poesía es para ellos un arma. Está sometida a los altos intereses de la religión y del burgo o tiene una finalidad educativa. Con la fe y la cultura de la que es alta expresión la poesía, el obispo se siente asentado en sólido terreno.

Un poeta episcopal (San Avito) escribe la primera epopeya cristiana: *De spiritualis historiae gestis*, y otro (Venancio Fortunato), se adelanta a la poesía cortés de los trovadores y a las epopeyas románicas:

Crudeles portae quae me laxastis euntem,
 clavibus oppositis nec vetuistis iter
 antea vos geminas adamas petra una ligasset
 quam daret huc ullam janua pansa viam...

(*Lamentaciones sobre los males de Thuringia*)

Figura representativa del poeta episcopal es la del italiano Venancio Fortunato, nacido en Ravena y afincado en los reinos francos merovingios, por los que discurre errante, homenajeado en las pequeñas cortes bárbaras, hasta que por fin detiene sus andanzas en Poitiers, donde es elegido obispo a instancias de la reina viuda Radegunda, abadesa del Monasterio de la Santa Cruz. Después de un período de olvido y eclipse, la erudición actual tiende a exagerar la magnitud de figuras como Fortunato, cuyas andanzas ya habían sido divulgadas, si no popularizadas, por el historiador Thierry en sus *Relatos de los tiempos merovingios*. Hoy, como vio Remy de Gourmont, los historiadores de la literatura latina clásica representan la actitud opuesta. Acaso lo más interesante de estos poetas sea su vida y lo que más enseñanzas puede suministrarlos sobre el ambiente artístico-literario de aquel tiempo de «interregno» cultural, en el que se vivían ilusiones y las clases dominantes perdíanse en espejismos imperiales. Aquellos reyes rústicos creíanse herederos de la cultura y del

poder romano. Como es frecuente en los caudillos bárbaros, teníanse por brillantes mecenas. Del mismo modo que los nuevos ricos y los magnates norteamericanos actuales de la gran industria se preocupaban por adornar sus precarias cortes con la presencia de artistas. Atila arrastraba consigo toda una pléyade de histriones, cómicos y poetas griegos. A los monarcas merovingios les enorgullecía ostentar sus conocimientos latinos y exhibir el amor a la cultura propio del bárbaro¹¹.

Estos poetas episcopales son semejantes a las viejas ciudades del Imperio que se arruinaban poco a poco. El latifundismo con sus tendencias a la autonomía acaba por asfixiar económicamente a las viejas ciudades, cuyos mercados agonizan faltos de actividad. La cultura urbana desaparece lentamente y con ella se va apagando el gran arte, tanto clásico, ya un mero recuerdo, como paleocristiano.

El advenimiento al poder de los pipínidas, con la trascendental figura de Carlomagno, modifica intensamente la situación.

Se habla con fundamento del renacimiento carolingio. Se ha exagerado su influencia en la cristiandad en términos hiperbólicos. En realidad, el tal renacimiento, piensan jóvenes historiadores, tuvo mucho menos alcance del que se le ha atribuido. Jacques Le Goff observa que el movimiento intelectual carolingio «no manifestó aspectos de apostolado ni de desinterés en sus instrumentos ni en su espíritu».¹² Los que alegan la gran actividad de los copistas utilizan, según Le Goff, un arma que se vuelve contra su tesis, porque la hermosa caligrafía lo que demuestra es que el manuscrito, obra de lujo, está destinado a los grandes señores, ya que la caligrafía, más que la calcografía es signo de época inculta en la que la demanda de libros es débil. La circulación libraria es, de hecho, nula. El libro es un objeto precioso, patrimonio de los privilegiados. Su valor es tan alto que «Carlomagno vende una parte de sus hermosos manuscritos para distribuir su importe en limosnas»¹³.

El renacimiento carolingio se extiende cronológicamente desde final del siglo VIII hasta final del IX, entre los reinados de Carlomagno y Carlos el Calvo. Visto en sus justos límites y propor-

¹¹ Sisebuto, rey hispano-visigodo, versifica en hexámetros el poema «Astronomicon». Fueron varios los monarcas merovingios que poetizaron en latín.

¹² J. Le Goff: *Les intellectuels au Moyen Age*, París, 1957, pág. 13.

¹³ *Ibid.*

ciones sobresale un cierto carácter ficticio. Alcuino, su factótum, se propone nada menos que crear en Francia una nueva «Atenas», superior a la antigua, puesto que tendrá las enseñanzas de Cristo. Instruida por Platón, la primera tuvo el brillo de las «siete artes liberales»; los «siete dones del Espíritu Santo» elevarán a la segunda sobre toda sabiduría de este mundo. Con estos dos «septenarios» entramos en la mentalidad medieval¹⁴.

La primera gran ilusión carolingia es la de creer en la restauración del caducado Imperio romano. El rey franco aspira a ser un nuevo Constantino. La segunda ilusión es el ideal cultural de Alcuino que se delata a sí mismo como ficción con la comedia cortesana de los pseudónimos usados en la corte literaria del emperador: Paulino de Aquilea es «Timotheo»; Teodulfo de Orleáns, «Píndaro»; Angilberto, «Homero»; Enginhard, «Bazaleel»; Alcuino, «Flaccus»; Carlomagno, «David»¹⁵. Los poetas

¹⁴ Paul Vignaux: *El pensamiento en la Edad Media*, México, 1954, páginas 13 y sigs.

¹⁵ Gran debate el de la significación del Imperio carolingio. Para J. Calmette el Imperio no fue un régimen, sino una idea moral. Geográfica e ideológicamente es algo nuevo a pesar de que las aclamaciones del pueblo romano en la Navidad del 800 llaman a Carlomagno «Augusto», lo que pudiera dar base a interpretar este Imperio como una «restauración». Significó «la unidad de Occidente bajo un jefe que ejerce la plenitud del poder en un pensamiento cristiano» (J. Calmette: *Charlemagne*, París, 1951, págs. 31-34).

Emile G. Leonard plantea radicalmente el problema: ¿fue este Imperio una «restauración» o una «instauración»? Ni Carlomagno ni León III tuvieron conciencia del hecho. El proyectado casamiento con la emperatriz bizantina Irene manifiesta el deseo de unir pacíficamente los Imperios de Oriente y Occidente. Destronada ésta, su sucesor, Nicéforo, no reconoce a Carlomagno, como emperador romano de Occidente. Bizancio sólo lo acepta a cambio de las costas septentrionales del Adriático. Entonces escribe Carlomagno: «Bendecimos a Dios por haber querido establecer la paz tanto tiempo deseada entre Oriente y Occidente.» Pero en sus diplomas nunca se llama «emperador romano», sino «emperador gobernante del Imperio». Usa dos títulos: rey de los francos y de los lombardos. Se trata, según Leonard, de una auténtica «instauración», Carlomagno, «coronado por Dios, gobierna los territorios del Imperio, menos España y Africa, y otros nuevos como Germania. Su autoridad se extiende a la Iglesia y legisla en materia dogmática y disciplinaria. Es una forma occidental de cesaropapismo bizantino. El antiguo Imperio de Occidente está dirigido por un franco, representante de Dios sobre la tierra» (Emile G. Leonard: *L'Empire franc d'Occident*, págs. 381-385, en *Histoire Universelle*, Encyclopédie de la Pleiade, t. II, París, 1958).

Manuel García Pelayo expone una sugestiva interpretación de la idea

de la corte versifican sobre los sucesos cotidianos, incluso intrascendentes cuadros de la vida familiar del emperador, llenos de gracia como la ofrenda floral que le tributan sus hijas:

Bertha rosas, Heotrud violas dat, lilia
Gisla nectaris ambrosii praemia quaeque ferat
Rothaid poma, Hiltrum cererem,
Treda liacum...¹⁶.

Los poetas carolingios constituyen mundo aparte. Son como una orquesta de cámara que interpreta escogidas partituras bajo la batuta de Alcuino. Su familiaridad con el emperador los alza sobre el común de los vasallos. Si le llaman «Pater optime», Carlomagno les responde con un democrático «frater dilectus».

El latín es rectificado y reencauzado por vías clásicas. Se aprende en la escuela palatina. Lo que demuestra que ya es una lengua olvidada, desconocida por la mayoría, una lengua moribunda.

La segunda época del renacimiento carolingio (s. IX) no trae variaciones esenciales: el poeta sigue siendo eclesiástico, abad, obispo o monje. La gran figura que desconcierta el armonioso y uniforme panorama es la de Gottschalk, llamado el «monje-maldito» y también el «poeta-maldito». Se trata de un disidente, precursor de los poetas goliardos y del lirismo personal de un Jorge Manrique o un Villon. Cuando un joven monje de la Abadía de Orbois le pide que escriba un canto jubilar, Gottschalk responde con un himno patético reboante de dolor:

imperial carolingia, que fundamenta en el Antiguo Testamento y la Ciudad de Dios. Carlomagno es el nuevo David. Su reino, su sabiduría y su gloria, «davídicas». La «renovatio Romani Imperii» se basa en un texto bíblico. «Romano no significa Imperio romano en el sentido de unidad política, sino de pueblos cristianos que se rigen por la Iglesia de Roma; el Imperio de Carlomagno es, pues, romano en el sentido de que Roma es la cabeza de los pueblos de la cristiandad»: Carlomagno es «rex» y «sacerdos». (M. García Pelayo: *El Reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, 1959, págs. 44-45).

¹⁶ J. P. Foucher: *La littérature latine au Moyen Age*, París, 1963, páginas 43-44.

11.-F

Ut quid jubes, pusiole,
 quare mandas, filiole,
 carmen dulce me cantare
 cum sim longe exsulvalde
 intra mare?
 O cur jubes canere...¹⁷

¿Qué me pides, hijo mío?
 Ay, eso no puede ser:
 ¿qué te escriba un canto, dices,
 de alegría, yo, desterrado,
 fugitivo por los mares?
 ¿Qué me pides, hijo mío?

De la «res palatina» el poeta se va alejando hacia asuntos de su monasterio y así Walafrid Strabon escribe su *Hortulus*, tratado en verso de horticultura y jardinería o revela sus pesadillas escatológicas en *Visio Wettinis*¹⁸.

Entre los siglos IX y XI se multiplican los «poetas eclesiásticos» y proliferan los teóricos del arte¹⁹ continuadores del renacimiento carolingio, e impregnados de la idea de Alcuino de que el poeta debe ser un sabio, esto es, se prolonga en las cortes de Alfredo el Grande y de los Otones el humanismo estético iniciado a final del siglo VIII en la Francia carolingia. Nuevas formas, germinalmente contenidas en los poetas carolingios, se desarrollan, tal la secuencia, y la versificación clásica pierde terreno que gana la rítmica, hasta el punto de aparecer composiciones de indefinible estructura, titubeantes entre el himno tradicional y la secuencia. La libertad rítmica es característica del principal poeta de la época, Pedro Damían, humilde pastor llegado a príncipe de la Iglesia.

Poetas eclesiásticos brillan en el fatídico cielo del «milenio» y en la centuria siguiente. A veces, en una misma figura confluyen dos corrientes, o mejor, divergen: el poeta acredita su sabiduría y su inspiración en obras de carácter litúrgico (himnos, «plancti», secuencias) o en poemas de amor y canciones goliardescas. En

¹⁷ Citado por J. P. Foucher: *Op. Cit.*, pág. 48.

¹⁸ En opinión de J. Calmette, el renacimiento carolingio da sus más cumplidos frutos en el siglo siguiente a la muerte de Carlomagno (*Charlemagne*, París, 1951).

¹⁹ E. de Bruyne: *Estudios de estética medieval*, t. I, Madrid, 1959.

ambos casos es sincero: se siente atraído por la sapiencia y por las flores de la vida. Luchan en él amor divino y amor profano. En la órbita de la poesía eclesiástica se inscribe la poetisa visionaria que se llamó Hildegarda de Ringen, cuyos cantos refugan con esplendor oriental y ocultan misteriosos simbolismos. Sus visiones abarcan todo el curso de la historia universal con sus 5 Epocas: «del Perro Fogoso, El León Amarillo, El Caballo Macilento, El Cerdo Negro y El Lobo Gris»; que recuerdan el interesante «bestiario» de los «clerici vagantes». En las prosas rítmicas y los poemas de la santa destellan influencias arábicas:

Oh montaña de íntimo espíritu, tú no has dejado
de reflejar la hermosura de tu faz en
el espejo de la paloma²⁰.

(*Vida de San Disibodo.*)

Como siglos antes otra alemana, Hroswita, Santa Hildegarda, es una de las figuras más cautivantes de la poesía latina medieval. En prosa y verso siempre se muestra sutil poeta:

O virga, floriditatem tuam Deus in prima die
creationis suae praeviderat et de verbo suo
auream materiam, oh admirabilis virgo, fecit.

En estas largas frases musicales palpita el vigoroso «élan» del versículo claudeliano, y nos sorprende con un «repertorio cósmico» otras veces que evoca el universo cifrado de Saint-John-Perse. La poesía de Santa Hildegarda no parece responder con su desenfrenado asianismo y su incontenible libertad imaginí-

²⁰ La «montaña», que gozó de predilección como símbolo en la literatura medieval, es uno de los favoritos de Santa Hildegarda. En sus *Scivias* aparecen varias: la «montaña ferruginosa» flanqueada por ventanas a las que asoman cabezas; la «montaña de dura piedra blanca», con radiante espejo en su cumbre; la «montaña del edificio cuadrangular», rodeado por doble muralla, cuyas esquinas representan el Sur, que designa a Adán; el Este, a Noé; el Norte, a Abraham y Moisés; el Oeste, a la Santísima Trinidad. (H. R. Patch: *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956, página 126.)

fica al que llamó Vossler «simbolismo regulado» de la Edad Media²¹. Está muy cerca, en cambio, de las fantasías célticas de las «Hispérica Famina», caracterizadas por el despliegue incesante de metáforas y el culto del ritmo²². A medida que avanza el siglo XII el poeta-eclesiástico amplía los dominios de su poesía y se ocupa también de sí mismo (Hildeberto de Lavardin: *De exsilio suo*) o se interna cada vez más profundamente por la misteriosa selva de los símbolos (Marbodo de Rennes: *Liber lapidum*).

Sardonyx constat tricolor:
homo fertur interior
quem designat humilitas
per quem albescit castitas:
ad honestitatis cumulum
rubit quoque martyrium.

(Del *Liber lapidum*.)

Tricolor es la sardónica:
del hombre interior símbolo
a quien la humildad distingue
por quien la castidad espande:
dice el rojo la suprema
excelencia del martirio.

La simbología lapidística muy cultivada en la poesía latina medieval aparece también en la prosa romana y en la poesía germánica (Alfonso X de Castilla: *Lapidario*; Wolfran von Eschenbach: «Parsifal», episodio del *Sufrimiento de Anfortas*). La temática es cada vez más rica y diversa; el poeta pule epigramas, elegías, cantos bucólicos, poesía de circunstancias, canta el vino, el amor, el libro, las vidas de santos, etc... Con el enriquecimiento temático progresa el preciosismo. «Entre muchas y humildes excusas por su 'incondita et rudis vox', más de un monje se pasaba años y años detrás de un pupitre limpiando y puliendo su estilo con el mismo afán que pudiera poner el hermano 'artifex' en una encuadernación de filigrana con destino a un evan-

²¹ K. Vossler: *Estampas del mundo románico*, Madrid, 1946.

²² E. de Bruyne: *Estudios de estética medieval*, t. I, págs. 126-153.

geliario. Jamás se ven hartos los buenos monjes, en sus escritos, de juegos de palabras, asonancias y aliteraciones, de antítesis y paralelismos»²³.

El florecimiento de las escuelas alcanza su más alta expresión en la de Chartres. Aquí el poeta es un sabio. Su empresa es ambiciosa. Aspira a penetrar los secretos de la naturaleza y su mensaje trasciende paganía. Su pensamiento está saturado de platonismo. El *Timeo*, traducido por Calcidius a instancias de Osio, obispo de Córdoba, en el siglo IV, alterna con las Sagradas Escrituras. El poeta chartriano es un fervoroso neoplatónico, cuyo espíritu procede alegóricamente hasta el punto de adquirir su obra un intenso carácter hermético.

Desde los sencillos himnos y lineales secuencias del siglo VIII hasta las complejidades del *Anticlaudianus* o *De Universitate Mundi*, el poeta latino medieval ha recorrido un largo camino y su público ha evolucionado y crecido. En el siglo XII amanece la cultura urbana que nunca se había extinguido por completo en algunas provincias del Imperio, como en Italia. Pasados los espantos del milenio, la vida esperanzada renace en Europa. Frente al ideal Imperio romano germánico empiezan a apuntar las juveniles nacionalidades y, con ellas, una rica burguesía urbana protegida por los reyes, que muy pronto esgrimirán su poder absoluto a los señores feudales.

Reverso del poeta eclesiástico es el «goliardo». Su nombre sigue siendo un misterio. Nada testimonia la existencia de un supuesto Golias histórico, ni está clara la advocación del bíblico gigante Goliat. Al goliardo se le identifica con el «clericus vagans», bohemio medieval, que pertenece por derecho propio al «ordo vagorum». Parece unánime la opinión de que el goliardo es hombre de la ciudad. Se ha pensado en la existencia de una corporación de «clerici vagantes», organizada a semejanza de las otras corporaciones. Foucher imagina la posibilidad de que constituyan un proletariado intelectual o una fraternidad de miserables. Pero la variedad de tipos y de actitudes no permiten suscribir ninguna de esas hipótesis. Las noticias sobre personas son muy escasas. El goliardo parece protegido tras celoso anonimato. Las leyendas tejen una figura fabulosa. La maledicencia se ha cebado en su memoria. Son enemigos del orden establecido. Sínodos y concilios condenan su forma de vivir y sus ideas.

²³ V. Vedel: *Ideales de la Edad Media*, t. IV, Madrid, 1948, pág. 178.

Son peligrosos porque merodean sin dinero dispuestos a todo y porque atacan a las dignidades eclesiásticas, a la Iglesia misma, con poemas paródicos y desvergonzados. Tampoco se ven libres de sus burlas los nobles y los monarcas. Se ha llegado a pensar en una especie de «inteligentsia» urbana. En verdad todas estas interpretaciones van muy bien al goliardo. Ignoramos casi todo sobre su origen, su punto de partida en el tiempo y en el espacio. Por una parte recuerda al juglar en su modo de existencia; por otra, al «pícaro». Parece ser que los hubo nobles y plebeyos, urbanos y campesinos, religiosos y laicos, amigos de personajes eclesiásticos y de grandes señores. El tipo de poesía —rítmica y latina—, el inconformismo intelectual y social, el amor a la vida, al vino, al amor, a todos los bienes de este mundo, expresado con cínica desenvoltura a veces, con encantadora espontaneidad otras, son rasgos comunes a todos. Se atribuyen canciones goliardescas a hombres tan ilustres como Pedro Abelardo. Lo cierto es que los goliardos, representados por tres principales colecciones, los *Carmina Veronensia*, los *Cambridge Songs* y los *Carmina Burana*, han atraído la atención de los eruditos actuales, de los poetas y los músicos. (Recordemos los más que populares *Carmina Burana* de Orff.) Como ha señalado Gheelinck su producción lírica establece «contacto más íntimo con la realidad y la vida popular»²⁴. En esto también recuerdan al juglar. Un acento nuevo nos conmueve en estas canciones frescas que parecen matas silvestres salpicadas de rocío:

Ego fui sola in silva
et dilexi loca secreta...²⁵.

La voz pura y femenina que canta los apartados lugares del bosque es hermana de la fresca voz andaluza, que todavía canta por buleerías:

Vente conmigo
a las retamas de los caminos.

²⁴ Gheelinck: *La littérature latine au Moyen Age*, París, 1937.

²⁵ De los *Cambridge Songs* (citado por Foucher: *Op. Cit.*, pág. 73).

Venus vuelve a recibir el acatamiento ferviente del poeta y las canciones amorosas le abren sus flores. Al mismo tiempo, en la más sabia y episcopal poesía latina, el amor es pulsado en todas sus cuerdas, sin excluir ni al «amor griego». En el Bajo Imperio se había extendido la curiosa teoría de la omnisexualidad divina, concibiéndose a Dios como «sexus plenus toto»²⁶. Las interpretaciones neoplatónicas del mundo en el siglo XII entrañan a veces un enmascarado pansexualismo. La corriente pagana se ensancha e intensifica a partir del siglo XII, animada por el «espíritu de Chartres». Pero la paganía goliarda que brota de recuerdos clásicos aliados a la vida picaresca de los estudiantes pobres que vagabundean por el valle del Rhin y del Sena no tiene el sabor culto de la poesía erótica eclesiástica. En el goliardo la experiencia humana vence al libro. De ahí su tono gracioso y desenvuelto:

Carissima noli tardare
studeamus nos nunc amare...²⁷.

En opinión de Le Goff, los goliardos no llegaron a formar una «clase». Son demasiado anárquicos para eso y les faltan objetivos precisos. Viven dispersos aunque no falten pequeñas bandadas. Prefieren el estudio a la guerra, pero acompañan a los cruzados y vagabundean por Europa y Asia, desde París hasta Edesa y desde Toledo hasta Constantinopla. Su gran objetivo es «medrar», esto es, hacer fortuna como sea. Por eso se les encuentra apegados, como el antiguo ardelión romano, a un generoso patrono: «El Archipoeta de Colonia vive a la sombra de Reginaldo de Dassel, prelado alemán que fue archicanciller de Federico Barbarroja, al que colma de alabanzas. Serlon de Wilton es un defensor del partido de la reina Matilde de Inglaterra y acaba por entrar en el Cister, arrepentido de su vida. Gauthier de Lille es cortesano de Enrique II Plantagenet, luego sirve al arzobispo de Reims y acaba su vida de canónigo. Todos sueñan con un mecenas generoso, con una fastuosa prebenda, con una existencia larga y feliz. Parece que desean ser los nuevos beneficiarios del orden social, más que cambiarlo»²⁸. A pesar de todo, el inconformismo constituye la médula del poeta goliardo, que ataca a todas las cla-

²⁶ J. Le Goff: *Les intellectuels au Moyen Age*, pág. 31.

²⁷ De los *Cambridge Songs* (citado por Foucher: *Op. Cit.*, pág. 73).

²⁸ J. Le Goff: *Les intellectuels au Moyen Age*, pág. 31.

ses sociales: eclesiásticos, nobles, villanos. Los más fustigados son los monjes y las altas dignidades eclesiásticas. Sobre estas críticas diríase que amanece la aurora del laicismo. Los ataques al castillo y al monasterio son harto significativos. El laicismo social y cultural goliárdico anuncia el siglo XIII con sus monarquías absolutas y sus universidades. Sus ideas se infiltran en las literaturas románicas donde alcanzan ilustre y perdurable eco (Juan Ruiz «Arcipreste de Hita», François Villon). Incluso sus «debates» característicos calan en la poesía romance donde se prolongan hasta el siglo XV: así la popular disputa sobre el amor del clérigo y del caballero, con el triunfo invariable del clérigo, tan difundido en la poesía medieval francesa y española.

Se ha pensado que el goliardo representa un defensor del progreso. Contra tal teoría se yergue su concepción cíclica del tiempo y de la historia simbolizados en la alegoría frecuente de la «rueda de la fortuna» que «preside el eterno retorno» y la acción desconcertante que mueve el azar²⁹.

Oh Fortuna
velut luna
status variabilis
semper crescis
ant decrescis...

(*Carmina Burana*)

La presencia del azar es importante en la concepción de la naturaleza de la Escuela de Chartres (heimarmene, junto a otros conceptos helénicos como «nous» y entelequia).

Mas lo que a nuestro parecer sigulariza al poeta goliardo es la independencia y el lirismo personal. El «yo» es el centro de su poesía confidencial. Así en ocasiones (las mejores), el Archipoeta de Colonia:

Mihi cordis gravitas
res videtur gravis;
jocus est amabilis
dulciorque favis;

²⁹ J. Le Goff: *Op. Cit.*, pág. 35.

quidque Venus imperat
labor est suavis
que nunquam in cordibus
habitat ignavis

En los poemas del poeta o poetas de *Carmina Burana* abundan temas tan diversos como el «Llanto sobre Roma»

Propter Sion non tacebo
sed ruinas Romae flebo
quos que justitia
rursus nobis oriatur
et ut lampas accendatur
justus in ecclesia.

No callaré por causa de Sión
mas lloraré por la decadencia de Roma
hasta el día en que de nuevo
renazca la justicia para nosotros
y como un cirio sea encendido
el justo en la Iglesia.

y esa canción al vino, sin par en la historia de la poesía báquica:

Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus,
bibit pauper et egrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit preux et decanus,
bibit soror, bibit frater
bibit anus, bibit mater,
bibit iste, bibit ille,
bibit centum, bibit mille...

Bebe la dama, bebe el señor,
 bebe el soldado, bebe el clérigo,
 bebe éste, bebe aquélla,
 bebe el siervo con la sierva,
 bebe el listo, bebe el tardo,
 bebe el blanco, bebe el negro,
 bebe el constante, bebe el voluble,
 bebe el rústico, bebe el mago,
 bebe el pobre como el enfermo,
 bebe el desterrado como el desconocido,
 bebe el niño, bebe el viejo,
 bebe el preste y el decenario,
 bebe la hermana, bebe el hermano,
 bebe la abuela, bebe la madre,
 bebe éste, bebe aquél,
 beben ciento, beben mil...

El mundo es una loca bacanal en el canto «In taberna quando sumus», como en ciertos cuadros famosos de la pintura flamenca...

Aben Cuzman y Anacreonte, Omar Khayyan y el Goethe del «Diván», hubieran quedado estupefactos ante este poderoso, universal, desenfrenado himno báquico...

EL TROVADOR

El trovador marca una cumbre «sui generis» en la lírica medieval. Su origen no está claro. Las teorías sobre la cuestión se han multiplicado desde el siglo pasado al nuestro y nos incitan a adoptar una posición ecléctica, porque no son rechazables todas las sugerencias, sino al contrario: unas tesis iluminan a otras.

Mientras que para Charles Camproux el origen de la poesía trovadoresca se encuentra en la que llama «ligereza provenzal» («cothurnus gallicus») ³⁰, polo opuesto de la «gravitas romana», para Regine Pernoud la lírica medieval romance no empieza en el Sur, sino en el Norte de Francia. Lo que empieza en el Sur es

³⁰ Ch. Camproux: *Histoire de la littérature Occitane*, París, 1953, página 11.

la poesía cortesana que, por otra parte, no es originariamente languedociana, porque el más antiguo trovador conocido, Guillermo IX de Aquitania fue «poitevin»; Eble de Ventadour, un angevino; Marcabru vivió gran parte de su existencia en la corte inglesa, Cercamon en Poitiers y el más meridional, Jaufré Rudel, era bordelés. Los trovadores tolosanos pertenecen a la segunda generación y siguen caminos trazados ya. Viven en la segunda mitad del siglo XII. Son Peire Vidal, Peire Raimon, Raimon de Miraval, Forquet de Marseille, Rambaud d'Orange, la Condesa de Die, etc....³¹.

Camproux remonta su ascendencia a la poesía latino-cristiana de un Paulino de Nola y un Sidonio Apolinar. Pernoud sugiere como precedente a Fortunato Venancio, obispo de Poitiers, de quien juzga continuadores a Morbode y Baudri de Bourgeil. También elimina, siguiendo en esto a Jeanroy, la teoría del origen arábigo-andaluz, admitida por otros. Martín de Riquer resume los principales puntos de vista sobre el origen de la poesía trovadoresca³². 1.º) Tesis folklórica. 2.º) Arábigo-andaluza. 3.º) Medio-latina. 4.º) Litúrgica. A estas cuatro teorías podemos sumar la del «origen cátar», la del «bajo latín merovingio», la «gnóstica» de Camproux, y la de la «eclosión ex nihilo» de André Berry:

La tesis folklórica defendida por Jeanroy y Gaston Paris ha sido renovada hoy por Nelli y Lavaud. Contra ella se objeta que ocurre al revés de lo supuesto, que lo popular suele ser una especie culta reelaborada por el folklore.

La teoría del origen arábigo-andaluz sostenida por Briffault es admitida con reservas y enmiendas. Acaso válida para la lírica cortesana, no lo es para la provenzal o languedociana (Konrad Burdach). Las canciones árabes se dirigen siempre a una esclava; no a una dama, se objeta.

Para la explicación «medio-latina» el fundamento radica en las universidades y también en las epístolas amorosas de monjes a monjas. Se le reprocha, con dudosa lógica; ¿por qué el mismo fenómeno no produjo análogo resultado en otros países?

Los «tropos» dan lugar a las «trovas», según la hipótesis del origen litúrgico. El centro influyente se sitúa en el Monasterio de San Martín de Limoges.

³¹ R. Pernoud: *La littérature médiévale*, págs. 25-26 (en *Histoire des littératures*, t. 3), París, 1958.

³² Martín de Riquer: *Resumen de literatura provenzal trovadoresca*, Barcelona, 1948.

Más moderna y altamente sugestiva es la tesis del origen cántaro sugerida por Denis de Rougemont en su obra *L'amour et l'Occident*. Sus argumentos son más interesantes que convincentes.

La vinculación genética al bajo latín merovingio es defendida brillantemente por Regine Pernoud, para quien existe un encañamiento entre Fortunato, Marbode, Baudri de Bourgeil y Guillermo de Aquitania.

A juicio de Camproux todas las teorías son insuficientes, por separado y en conjunto, para explicar el fenómeno de la literatura occitánica, aunque aclaren aspectos de la lírica cortesana.

Finalmente, André Berry lanzó la tesis del espontáneo y milagroso nacimiento de la lírica provenzal, como una poesía brotada «ex nihilo». March Bloch en su obra ya clásica sobre la *Société féodale* propone un origen feudal, esto es en la institución del vasallaje, renovando anteriores hipótesis bien conocidas de la erudición alemana del siglo pasado.

No faltan interpretaciones psicoanalíticas en íntima alianza con la teoría del origen feudal y a las que más tarde tendremos en consideración.

La lengua de los trovadores es asunto que requiere más estudio del que se le ha dedicado. Parece más arcaica que la cotidiana y Camproux la juzga una especie de «koiné» surgida en una región floreciente de ciudades comerciales alejadas del centralismo regio.

En cuanto a la inspiración cortesana se modela sobre el feudalismo. Las relaciones entre amante y amada son réplica a las del vasallo y señor. La dama es «midons» o «meus dominus». El término «midons» significa «mi señor». El tratamiento masculino a la amada también es característico de la poesía erótica arábigo-andaluza.

En el realzamiento social de la mujer influyó decisivamente la Iglesia, en opinión de J. Lafitte-Houssat³³. La dama es idealizada hacia el siglo XII en calidad de «encarnación» del Señor supremo (R. Bezzola) y ejerce su señorío sobre el poeta. El amor cortés ha de ser con mujer casada de alto rango, designada con un nombre simbólico o «senal». Esta característica procede, a juicio de Nelli y Lavaud, de las antiguas «fiestas de mayo» y de

³³ J. Lafitte-Houssat: *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires, 1963, págs. 14-23.

«abril», relacionadas con funciones mágicas destinadas a activar simbólicamente la vegetación. Las tradicionales «valentinages» también se conectan probablemente con este rasgo. En estas viejas tradiciones se distinguían dos cosas: 1.º La libertad concedida a la mujer y 2.º Una «inteligencia» o «acuerdo amoroso» sustitutivo de los lazos conyugales. «Se podría creer que las fiestas de mayo no representan sino el reverso popular del amor cortés. Pero es imposible saber exactamente si la 'courtoisie' surgió del 'amor de mayo' o si el 'amor de mayo' es una degradación popular del 'amor cortés'»³⁴.

Al final de la Alta Edad Media una serie de circunstancias determinan que nobles damas gobiernen importantes señoríos: en Aquitania, Leonor; en Champagne, la condesa María; en Blois, Aelis; en Narbona, Ermengarda... Las grandes abadías eran regidas por cultísimas abadesas desde el siglo IX: en Gandesheim, Hros-witha, autora de comedias terencianas; en Bingen, Santa Hildegarda, la gran lírica visionaria; en Landsberg, Herrade, autora del *Hortus deliciarum*. La cultura medieval entre la mitad del siglo XI y principios del XIII es tributaria en alto grado de Estados feudales y abadías gobernados por mujeres³⁵.

En este ambiente surge el «trovador» de todas las clases sociales: los hay nobles como el conde-duque Guillermo IX de Aquitania o Jaufre Rudel, príncipe de Blaia y de humilde cuna como Bernart de Ventadorn que

En son paire ac bon sirven
 Qe portav'ades arc d'alborn,
 E sa mair escaudaba-l forn,
 E-l pair'dusia l'esermen»

(Peire d'Alvergne: *Sirventés sur donze
 troubadours*, Estr. 4.º, vv. 3-6).

como Lenozi de Brive:

Us joglar qu'es pus querentis
 Que sia tro qu'en Benaven;

³⁴ R. Nelli y R. Lavaud: «L'amour et la poésie», en *Les troubadours*, t. II (Bibliothèque Européenne), Brujas, 1965, págs. 9-11.

³⁵ R. Pernoud: *Op. Cit.*, págs. 26-28.

E semblaría us pelegris
 Malautes, quan canta-l mesquis,
 Qu'a pauc pietatz no m'en pren

(Peire d'Alvergne: *Op. cit.* Estr. 5.º,
 vv. 2-6)

Las «Biografías» de los trovadores nos dan noticia histórico-legendaria de la familia, lugar de nacimiento, aventuras y amores de 101 trovadores catalanes, italianos y provenzales.

Camproux ha especificado la situación material y social de los principales: pobres diablos, como Cercamon, y Marcabru, un expósito; artesanos, como Piere Vidal; Guilhem Figueira, hijo de un sastre; Foulquet de Marsella, opulento mercader y luego obispo; Bartolomen Zorzi, comerciante veneciano; Peire de Vic, gentilhombre; monjes que se transforman en caballeros como Jausbert de Puycibot; estudiantes de acomodada familia hidalga, como Peire Cardenal; clérigos pobres, como Guiraut de Borneil; obispos o arzobispos, como Bernard de la Barthe, honorables caballeros, como Bertran d'Alamanon, Rigaut de Barbezieux, Rimbaut de Vaqueiras, Guilhem de Cabestanh o Uc de Mataplana; nobles castellanos, como Gui d'Ussel; reyes, como Alfonso II y Pedro II de Aragón; grabadores de metales como Elías Cairrel; notarios, como Arnaut de Mareuil, incluso papas, como Guido Faulquois, coronado con el nombre de Clemente IV³⁶. Entre todos, sobresale la rica, desconcertante personalidad de Guillermo IX de Aquitania, cuyo nombre es el primero que ilustra la prestigiosa serie trovadoresca. Su cautivadora biografía, tan rica en aventuras, parece una novela. Sus veleidades espirituales son inquietantes: ya rayan en lo cínico, ya tocan las mayores honduras humanas. En ciertas ocasiones, diríase rivalizar con el bufón y el juglar; en otras, no hay quien le iguale en delicadeza y cortesía. Primer trovador y primer poeta conocido en lengua romance, es un espíritu libérrimo, irrespetuoso con la Iglesia, codicioso de tierras y mujeres ajenas. Martín de Riquer ha llamado la atención sobre el influjo negativo que ejerció sobre Guillermo la obra del asceta Robert d'Abrissel (1050-1117) que fundó un monasterio en Fons Ebraus, con dos edificios contiguos, uno para hombres y otro para mujeres. Damas de la más alta nobleza ingresan

³⁶ Camproux: *Op. Cit.*, págs. 25-26.

en la nueva orden, que es regida por una abadesa, a pesar de su constitución mixta: tal fue Petronila de Caon, viuda del barón de Chenillé. Incluso Ermengarda, esposa de Guillermo, ingresa en Fons Ebraus. Como reacción Guillermo intenta crear la sacrílega Abadía de Niort, nutrida de mujeres livianas, según nos cuenta su detractor Guillermo de Malmesbury³⁷.

Desde Guillermo de Aquitania la poesía trovadoresca aparece «hecha», resplandeciente como un milagro de perfección técnica y de inspiración:

Ab la dolchor del temp novel
 Foillo li bosc, e li aucel
 Chanton chascus en lor lati
 Segon lo vers del novel chan;
 Adonc esta ben c'om s'aisi
 D'acho don hom a plus talan

... ..

La nostr'amor vai enaissi
 Com la branca de l'albespi
 Qu' esta sobre l'arbre en treman,
 La nuoit, a la ploja ez al gel,
 Tro l'endeman, que-l sols s'espan
 Pel las fucillas verz e-l ramel...

(Cançó)

Cuando el tiempo nuevo llega
 los bosques verdecen, los pájaros
 cantan cada uno en su lengua
 las estrofas de su canción nueva:
 Entonces hay que ponerse
 a buscar lo que más se desea.

... ..

A nuestro amor le ocurre como
 a la rama del blancoespino
 que pasa la noche en el árbol
 temblando a la lluvia y al frío
 que el día siguiente el sol
 baña el ramaje verdecido...

(Canción)

³⁷ M. de Riquer: *Op. Cit.*, págs. 19-23.

En paisajes inventados, algunos de los cuales recuerdan, por la brevedad con que son descritos, los paisajes goliardos, es situada la escena de amor³⁸.

El amor, en el escenario que fuere, es el tema axial de la poesía trovadoresca, y quien configura e individualiza principalmente al trovador, pero sería erróneo considerarlo tema único. Los primeros trovadores todavía participan de la misoginia característica de la Edad Media que veía en la mujer «el centinela avanzado del infierno» (Lafitte-Houssat: *Op. Cit.* pág. 13). En la época áurea de la poesía trovadoresca, aún no se ha constituido el «amor cortés». Los rasgos misóginos son frecuentes en los poetas del siglo XII, Guillermo de Aquitania, Cercamon o Marcabru. En gran contraste aparece con Jaufre Rudel pero «no creamos que su 'amor lejano' es ya el 'amor cortés', es un sencillo amor natural; lo que desea el poeta es 'ver su amor lejano sin obstáculos, de tal modo que la sala y el jardín le parezcan sin cesar un palacio'»³⁹.

Pero no es el tema único. Falta al trovador la preocupación filosófica y teológica, aunque a su modo ha condensado en su concepción de la mujer toda una vaga y poética metafísica que, a través del «dolce stil nuovo», culminará en la Beatriz dantesca. Al tocar la cuestión del amor trovadoresco, eludiremos a propósito el problema de las «Cortes de Amor» supuesto que se niega su existencia y se las tiene por invención del siglo XV (Martial D'Auvergue: *Arrest d'amour*)⁴⁰.

El amor cortesano eleva a la mujer a un rango del que nunca había gozado. La Antigüedad habíala estimado como un ser perteneciente al ajuar casero⁴¹. El primero que trata el tema amoroso

³⁸ Estos «cuadros naturales» son el «locus amenus» de tan múltiples significaciones en la poesía medieval. En los *Carmina Burana* se encuentran pinceladas paisajísticas como las siguientes:

Era arbor hec in prato
quovis flore picturato
herba, fonte, situ grato,
sed et umbra, flatu dato

(*Carmina Burana*, núm. 79, estr. 2.)

³⁹ Camproux: *Op. Cit.*, págs. 26-27.

⁴⁰ Lafitte-Houssat: *Op. Cit.*, Cap. 2.

⁴¹ A. Hauser: *Op. Cit.*, t. I.

con profundidad de conflicto dramático es Eurípides y luego Apolonio de Rodas en sus *Argonautas*; pero ni en uno ni en otro alcanza la significación que en la poesía cortesana. Ovidio, especialista en materia erótica, creía al amor una insania o locura que envilece al hombre⁴². El amor trovadoresco no es un principio filosófico, como en Platón. Conserva su sensualidad y es causa de renacimiento de la personalidad moral. Es fuente de toda bondad y belleza. Al contrario de lo que ocurre en las canciones populares, donde la mujer canta a su amigo o amante, aquí es el caballero el que canta el amor a su dama. Ella debe desdeñar altivamente, y el caballero exhibir su pena en masoquista alarde. El «amor lejano» de Jaufre Rudel es símbolo de esa exhibición de dolor.

Hauser suscribe la teoría de Wechssler e interpreta este amor una «sublimación del sistema feudal». La exégesis es interesante: la canción amorosa, pensaba Wechssler, es expresión del homenaje del hombre de la comitiva y una forma del panegírico político (*Problemas culturales de los Minnesangs*, 1909). El amor cortesano es una forma expresiva derivada de la ética feudal y lleva la metáfora del vasallaje al extremo de exigir de la dama (su señor feudal) las obligaciones inherentes: favor, fidelidad, protección...

La transferencia de la canción del señor a la señora se ha explicado por las largas ausencias de los señores en guerras y cruzadas, siendo sustituidos por sus esposas en el ejercicio del poder feudal. Para Hauser la lírica trovadoresca es «social» y se desarrolla presionada por la moda imperante. Nosotros pensamos que la moda fue impuesta por los trovadores en el estrato social nobiliario. Es cierto que la mujer (midons) es cantada casi invariablemente igual por los trovadores, y más parece «abstracción» que concreta mujer de carne y hueso. De esta consideración deduce que el amor cortés es pura ficción, en cuyo caso toda la poesía de los trovadores queda en situación de radical insinceridad, lo que no implica, según Hauser, que por ello sea una «ficción consciente» o una «mascarada preconcebida». Aunque disfrazado, su núcleo erótico es auténtico. Pensamos por nuestra parte que así debe de ser, porque la pervivencia de esta poesía que canta un amor convencional abona su autenticidad. Una seca y huera ficción no perdura siglos.

Mas la «gran obra del 'amor provenzal' fue transferir los va-

⁴² W. Schröter: *Ovidio y los trovadores*, Berlín, 1908.

lores de la amistad masculina a las relaciones intersexuales: el amante trata a su dama en plan de amiga y no la posee, o mejor, no la 'merece', sino cuando ha sabido probarle que entre ellos existe una sincera 'amistad de corazón' capaz de dar sentido a las relaciones sexuales y de purificarlas». Así se explican las vacilaciones de Jaufre Rudel entre «amistat» y «amor» para designar las relaciones con su dama, puesto que el «amor», antes de serlo, debe probar que es «amistad»⁴³. El hecho de que el amor cortesano haya florecido y prosperado en el medio político-social del feudalismo no excluye la acción directa o indirecta de otros influjos. Al escribir esto pensamos en el «asag», elemento típico de la erótica trovadoresca. El «asag» es un «coitus reservatus», clave, según Nelli, del amor idealizado del trovador y prueba del amante perfecto. El amante ha de acostarse desnudo con su amada, toda la noche, sin tocarla siquiera, con lo que le demostrará el valor de su amor. La prueba suprema es la de la castidad. De ella nace, según Nelli, todo el amor moderno. Su más honda motivación es «escapar al abrazo perpetuamente insatisfecho, al principio, de la muerte» que es, como enseñó Freud, quien domina en la genitalización del amor. También conduce esta técnica a la sexualidad ubicuitaria y primigenia de la infancia.

La lectura de los trovadores es quien nos conduce a la visión de su mundo, mejor que cualquier tratado erudito o sabia especulación. Lo primero que nos confirma es que en el amor cortesano cristalizan: elementos procedentes del clasicismo, esencialmente ovidianos; rasgos típicos de la erótica arábigo-andaluz; probables influjos albigenses, a partir de mediados del siglo XII; la actitud de la Iglesia respecto a la mujer; la situación del hombre en el castillo señorial; el sistema feudal; las viejas costumbres folklóricas; la anónima juglaría; la poesía latinoeclesiástica; la audaz lírica de los «clerici vagantes»...

La situación del hombre en el castillo feudal es muy particular y la han subrayado varios estudiosos del fenómeno trovadoresco. En el castillo viven segundones nobles y ministeriales transformados en caballeros, solteros la mayoría. Hay una gran escasez de mujeres. Las doncellas nobles son educadas en conventos⁴⁴. Hasta los 14 años el muchacho es guiado por la dama

⁴³ René Nelli: *Le Roman de Flamenca (Un art d'aimer occitanien du XIII siècle)*, Toulouse, 1966, pág. 52.

⁴⁴ V. Lee: *Medieval Love*, Londres, 1889.

a la que sirve. Ella monopoliza su entusiasmo adolescente. Se respira en el castillo una atmósfera de «tensión erótica». La espiritualidad más alta se une al más intenso sensualismo ⁴⁵.

Además del amor cortés, el trovador canta el heroísmo caballeresco, la guerra, la muerte, las ciencias, los conocimientos humanos, las costumbres de su época (que le inspiran poemas satíricos), la vida espiritual, etc... Reducirlo a la erótica es desconocerlo y mutilar su personalidad lírica.

Un testimonio —entre muchos— de la poesía inspirada en las costumbres es el poema de Matfre Ermengan *De las femnas*, del que escogemos un fragmento:

Ni ja non auran pro botos,
ni vels, ni bendas, ni cordos,
ni auran pro fermalhamen,
ni garlandas d'aur ni d'argen,
ni de perlas ni senturas,
ni borsas ni frezaduras,
cadenas d'argen ni tessels,
ni gardacorses ni mantels,
capas, gannachas, gonelas,
ni folraduras pro belas
de vars, d'escurols, de sendatz,
ni pro camias ni causatz
ni auran assatz gran trahi
de ricx vestimens detras si,
ni seran ja pro lavadas
ni penchas ni afachadas
ni lur cabelh pro maestrats,
ni pro brondit, ni rigotatz;
et volun tans de vestimens
et tan diverses garnimens
que no sabo qual si prenhos,
ni sabo cossi-s captenhos.
E quan se son gen paradats,
e tot entorn remiradas
an tan d'orguelh e de folor
qu'en oblido lur creator... ⁴⁶.

⁴⁵ A. Hauser: *Op. Cit.*, t. I.

⁴⁶ *Les troubadours* (Bibliothèque Européenne), t. 2, págs. 708-710.

Matfre Ermengan en su larga composición de cerca de 400 versos reprocha a la mujer su desmesurado amor al lujo, su vanagloria, su gula y amor a las golosinas, su inclinación a la mentira, y sus frecuentes traiciones.

Mayor sorpresa —acaso desilusión— causará a alguno saber que el trovador (idealizado y falsificado por el romanticismo) es un poeta preocupado por las ciencias de su tiempo. No tenemos que buscar otro poeta. Aquí está Matfre Ermengan con su poema «De la natura de las peyras preciosas e de lors vertutz», uno de los capítulos de su *Breviari*:

Si todo lo que a la tierra pertenece
es por naturaleza feo, pesado, oscuro,
comparado a los otros elementos
claros, sutiles, transparentes,
se puede, sin embargo, encontrar,
como en el agua, numerosas
piedras preciosas de gran hermosura
y de gran bondad, dotadas
de altas virtudes naturales,
capaces de curar gran cantidad de males:
tales son el diamante, la turquesa,
el imán, el carbunco, la esmeralda,
el zafiro, el jaspe, la amatista,
el berilo, el ágata, el rubí,
el topacio, la sardónica,
la cornalina, la calcedonia...⁴⁷.

Aunque todo su mundo gire en torno al amor cortés, ese mundo existe e incluso define a muchos trovadores, como a aquel fervoroso amante de la guerra que fue Bertran de Born, a quien Dante presenta en un círculo infernal:

E il capo tronco tenea per le chiome
pesol con mano a guisa di lanterna.

El trovador surgido de todos los estamentos sociales, de diferente formación cultural, es un poeta aristocrático. Compone

⁴⁷ *Les troubadours*, t. 2, págs. 670-673.

sus canciones (acompañadas musicalmente como entre los griegos) para las minorías feudales del sur de Francia, Cataluña, norte de Italia, Galicia. La poesía trovadoresca existe en gallego, italiano, castellano y multitud de lenguas, tanto romances como germánicas, aunque su lengua por excelencia sea la provenzal. En las minorías donde brilla su genio, la dama es quien reina y alienta sus empresas poéticas. Cuando después de la cruzada albigense esas cortes sufren rudo golpe, los trovadores van extinguiéndose. Su voz todavía canta en los umbrales del siglo xv.

EL JUGLAR

La figura del juglar recuerda a la del goliardo. Es un poeta vagabundo o apegado a un señor. Pero si su pobreza y su situación en los más bajos estratos sociales recuerdan al «clericus vagans», difiere de éste en que generalmente no recita de su cosecha y además su arte se vincula a las lenguas romances o germánicas. No suele componer poemas ni llevar en su repertorio poesía en latín. Por su tipo de existencia errante despierta prevenciones en moralistas y legisladores, como los goliardos, aunque a éstos se les persiguió, además, por el carácter rebelde e inconformista de sus canciones, que atacaban al orden establecido en sus dignidades supremas, tanto civiles como religiosas.

Los grandes señores estimaban, no obstante, al juglar. Alfonso X decía que oyendo a los que relatan grandes hechos de armas se «crescían los corazones». La pluralidad de talentos para divertir o entretener a un auditorio es característica del juglar. No así del «clericus vagans» que, al fin y al cabo, era un hombre de estudios, que escribía sus poemas. Los trovadores tuvieron a veces uno o varios juglares a sueldo que, a manera de libros vivientes, difundían sus poesías. Esta función de difusor parece esencial. Por tal la tienen muchos historiadores de la literatura, desde J. L. Alborg hasta Menéndez Pidal. El valor difusorio del juglar es muy vario y abarca una gama extensa que sería interesante de explorar.

¿Cuándo y dónde aparece el juglar? Lo mismo pudiera haber surgido en el Oriente islámico, en la Persia sasánida, en el Bajo Imperio romano, en Escocia, en Irlanda o en el indefinido ámbito de Germania. En todas estas áreas culturales pudo haber

aparecido en calidad de sucesor degenerado del bardo o cantor tradicional, depositario de las gestas heroicas. El recitador ambulante, el cantor callejero, tan populares todavía en los pueblos islámicos, son juglares, lo mismo que los recitadores que recorren nuestros mercados cantando y recitando sus pliegos de romances, o bien ilustrando gráficamente a sus oyentes con un gran cartelón donde es representada en «cuadros» ingenuos la espeluznante historieta que declaman. El «Crimen de Medina», de Valle-Inclán, es cumplido retrato de aquella técnica audiovisual superviviente en las localidades rurales españolas:

Crimen horrendo pregona el ciego
y el cuadro muestra de un pintor lego
que acaso hubiera placido al Griego.

El cuadro tiene fondo de yema,
cuadrulado para el esquema
de aquel horrible crimen del tema...⁴⁸.

Y, como consta en el poema valle-inclanesco, abundan los recitadores ciegos, igual que en la Edad Media, época áurea del juglar. Las supervivencias actuales resultan, comparadas al juglar medieval, como ciertas especies de proboscídeos enanos, reducidos a nadería en zonas terrestres aisladas de África por cataclismos geológicos: tal los elefantes neolíticos sicilianos.

El cataclismo aquí no fue geológico, sino temporal; el juglar quedó convertido en caricatura y su mensaje en pasto de criadas que van a la plaza, de niños y desocupados.

No así en el mundo islámico. André Gide ha descrito más de un episodio en que el juglar o narrador tiene suspendido de su boca un pintoresco auditorio, en la serena tarde de Argel o de Biskra.

Sabemos por don Juan Manuel, en el *Conde de Lucanor*, que el califa cordobés Al-Hakan II (961-976) tenía juglares en su corte: «Et acaesció que estando un día folgando, tañían ante él un estormento de que se pagan mucho los moros, que ha nombre albogón.» Manuel Riu interpreta que el músico del albogón era un juglar y nos dice que «entre los poetas andalusíes del siglo XI, que podíamos asimilar a los juglares, figuran ya los

⁴⁸ R. del Valle-Inclán: *Claves líricas*, Madrid, 1930, clave XIV.

ciegos. A uno de éstos, Auh-Hasan al-Husri (s. XI), se debe el siguiente poema en que se refleja mucho mayor inspiración que en la mayoría de los «cantares de ciego» que perdurarían hasta los comienzos de nuestro siglo. Helo aquí, en versión de E. García Gómez:

Si es blanco el color de los vestidos de luto en al-Andalus,
cosa justa es — ¿No me veis a mí que me he vestido con el
blanco de las canas, porque estoy de luto por la juventud?

Menéndez Pidal estima que el poeta árabe era también «en muchos aspectos semejante al juglar: sirve, como éstos, de mensajero, y recibe oro y vestidos en don. La influencia de este tipo sobre el análogo cristiano debió ejercerse desde muy antiguo, desde la época misma de los orígenes de la poesía española, cuando un cantor andaluz, el ciego Mocaden ben Moafa, de Cabra, inventa, a fines del siglo XI, sus mohaxahas, no en árabe, sino en lengua romance y en verso vulgar, con estrofa usada después por las literaturas románicas; más tarde, en el siglo XIII, no sólo en las cortes de España, sino en la del emperador Federico II y en la de Manfredo, en Palermo y en Nápoles, los juglares sarracenos eran muy estimados al lado de los cristianos».

Creemos que la genealogía del juglar cristiano es venerable, y que bajo cualquier forma que se nos presente en la Edad Media constituye una degradación del bardo indoeuropeo, que entre el año 2000 y 100 antes de Cristo gozó de un auge extraordinario desde Irlanda a Persia. Menéndez Pidal cree al skop el ascendiente del juglar. Pero el bardo o skop tuvo un espacio geográfico tan dilatado que no es fácil determinar en qué país, ni cuándo surge el juglar, despojado ya en gran parte de la aureola skópica. Por otra parte, en los países semitas también se registra la existencia de bardos protohistóricos, cuyos caracteres eran muy parecidos a los de los celtas y germánicos. Es muy probable que en las ciudades helenísticas del Imperio romano de Oriente pulularan también cómicos y recitadores, histriones y saltimbanquis, cuyas aptitudes lúdicas les asemejaban al juglar medieval.

Ahora bien, cuando el juglar aparece de hecho en Europa con carácter de recitador ambulante es en el umbral de la Edad Media, y en el siglo XII ya es una figura popular en toda la cristiandad.

Resumiendo la teoría de Menéndez Pidal, empezaremos por definir la juglaría como un «arte de solazar», manifestado principalmente por el canto y la música ante un auditorio en calidad de «espectáculo público». Su arte le procura al juglar los medios económicos para vivir. En esto se diferencia del trovador que no utiliza sus trovas como mercancía.

No todos los juglares son trotamundos ni pobres, ni permanecen anclados en la juglaría. Los hubo que evolucionaron hasta convertirse en trovador, y a la inversa.

El juglar toma un «nombre artístico», igual que en nuestros días suele hacer el cantaor flamenco y el torero. Viste con llamativo atuendo que va proclamando, teatralmente, su oficio.

Doble dependencia lo caracteriza: la literaria y la económica. Como es raro que componga versos, depende bien de las gestas en boga, bien del poeta (trovador generalmente) que le proporciona materia recitable o cantable. En el orden económico, o está al servicio de un señor o depende de la generosidad del vulgo, si es un juglar bohemio.

Menéndez Pidal ha estudiado los tipos afines peninsulares entre los que sobresalen el «ministril», que sucede al juglar en el siglo XIV, y el «segrer» gallego, intermedio entre juglar y trovador. Al lado del juglar encontramos a la juglaresa y a la «soldadera». En las *Partidas* alfonsíes háblase de los «juglares de gesta», de donde se desprende la existencia de «juglares líricos». En la *Crónica General* de 1344 se distinguen los juglares «de boca» y los «de péñola», esto es, de «voz» y de «pluma». La *Crónica de Pero Niño* los clasifica en «de pulso e flato e tato e voz».

Reyes, municipios, pueblo, gustan del arte juglaresco. Mas no sólo es lúdica su actividad. Ya hemos aludido al carácter publicitario de su arte que, según Menéndez Pidal, llegaba a influir extensamente en la opinión. El juglar es el poeta romance por excelencia, en sus orígenes, frente al poeta latino medieval. La poesía románica y germánica popular canta por su boca.

«Así, las literaturas modernas nacen en manos de los juglares, y nacen destinadas a la popularidad: son, durante muchos siglos, literaturas vulgares en lengua vulgar. Las crearon talentos que, aunque sobresalientes en sí, viven en un medio de cultura inferior, extraño a la lengua docta de entonces. No pensemos, empero, que los juglares, como suele creerse, fuesen unos gran-

des ignorantes; no podían serlo. Todo juglar que cumplierse con su 'mester' u oficio, era 'hombre bien razonado, que sabía bien leer'...»⁴⁹.

EL POETA ROMANICO-GERMANICO

El siglo XIII significa un gran cambio en todos los órdenes de la vida medieval, en el político-social y el cultural, en el religioso y en el artístico. Las interpretaciones de su significación constituyen, dentro de la bibliografía histórica, toda una rica y copiosísima literatura. Friedrich Heer calificó a la nueva época de «Europa cerrada»: «La invasión mongólica —escribe— separa durante siglos —y en muchas cosas hasta el presente— a Rusia de Europa. La violenta ocupación de Constantinopla por los cruzados latinos y la fundación de los Estados de los cruzados en el suelo del Imperio romano de Oriente fijan la división entre Oriente y Occidente, entre Iglesia oriental y cristiandad romano-católica. El repliegue militar de los pequeños Estados arábigos-moros en España y la aparición de una nueva potencia islámica —los turcos que amenazan los Balcanes y el Mediterráneo— crean aquellos duros límites entre la cristiandad europea y el Islam que duran hasta la Edad Moderna. Los tres grandes mundos culturales que coexisten juntos —la cristiandad occidental, Bizancio y el Islam —viven cada vez más separados, a pesar de sus fundamentos en muchos puntos comunes y de las múltiples relaciones que venían teniendo desde la Alta Edad Media. Los tres experimentan regresiones a posturas típicamente 'medievales', y se convierten en hemisferios cerrados, en sociedades cerradas»⁵⁰. La cerrazón no es sólo fenómeno que apunta a lo exterior; dentro de los reinos cristianos occidentales se manifiesta como una actitud de las altas clases sociales (la nobleza, la Iglesia y la universidad) «contra» el pueblo, según la interpretación de Heer.

En el siglo XIII se inicia en Europa la formación de monarquías absolutas que acaban por superar la fragmentación feudal

⁴⁹ Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1956, pág. 241.

⁵⁰ Friedrich Heer: *El mundo medieval*, Madrid, 1963, pág. 23.

y al Estado «mosaico» sucede el «Reino homogéneo», que cristaliza antes que en ninguna parte en Francia.

Es el siglo del gótico y de las universidades. En ambos, la influencia española es decisiva. La técnica de la «crujería» procede de la utilización de arcos cruceros en las cúpulas de la Mezquita cordobesa⁵¹ y la actividad de la Primera y Segunda Escuela de Traductores de Toledo surte de obras filosóficas a las escuelas y universidades de la cristiandad.

De incalculable trascendencia es la aparición en el siglo XIII de las principales universidades.

Ni las «escuelas públicas» del mundo helenístico, ni las romanas «cátedras municipales», impulsadas por Vespasiano, Marco Aurelio y sus sucesores, ni el «Ateneo» fundado por Adriano en Roma, ni siquiera la escuela de Constantinopla del año 425, con sus 31 profesores, patrocinada por Teodosio II, responden en su constitución y estructura a la universidad medieval. Tampoco son estimable precedente las «escuelas cristianas» de la época patristica, ni siquiera la de Nisibe, sucesora de la de Edesa. La universidad es una institución netamente medieval. En opinión de un grupo numeroso de historiadores, la universidad surge de las «grandes escuelas» dependientes de las catedrales y abadías famosas. Las grandes escuelas culminan del siglo X al XII (Reims, Chartres, Bec-Hellouin del Eure, Fleury, Saint-Martin de Tours, etcétera...), donde la enseñanza mantiene carácter eclesiástico. La universidad nace de la agrupación de profesores y discípulos en «corporaciones profesionales» análogas a las de los artesanos y comerciantes en el siglo XII: «Universitas magistrorum et scholarium» o «Studium Generale». Así aparecen la Universidad parisina o el Estudio General de Palencia en el siglo XIII, fundación de Alfonso VIII.

Con las universidades triunfa un espíritu analítico y disecionador que se interesa más en deducir reglas y preceptos literarios valiosos que por establecer un contacto profundo con la obra literaria clásica: ya no se lee en la cátedra a los escritores antiguos, sino se disecan⁵². Así proliferan las Artes «Dictaminis», «Poeticae» y «Predicandi»; así la poesía latina se torna

⁵¹ E. Lambert: *Art musulman et art chrétien dans la Peninsule Ibérique*, París, 1958, págs. 206-207.

⁵² L. Genicot: *El espíritu de la Edad Media*, Barcelona, 1963, pág. 222.

puro artificio⁵³ y la lírica trovadoresca sufre un golpe mortal con la cruzada contra los albigenses. Pero en esta grave coyuntura y con la indiferencia, si no la hostilidad, de las universidades, las literaturas en lengua vulgar empiezan a manifestarse tanto en el ámbito de Germania como de Rumania y, según observa Genicot (*Op. Cit.*, p. 222), «resisten mejor el temporal que su hermana mayor la literatura latina, porque, en primer lugar, manejan una lengua viva que tiene contacto con la realidad, lo que les impide perder contacto con lo concreto y, luego, conservan y amplían su público, ya que conservan a la nobleza como auditorio y van abriéndose paso decididamente entre la burguesía y hasta entre el pueblo». Persisten unos géneros y nacen otros nuevos, orientados éstos hacia la burguesía, de inspiración satírica y de vulgarización en el mundo laico de los conocimientos clericales, o dirigidos al pueblo como la lírica franciscana de los «laudi».

La extraordinaria variedad de poetas en lengua vulgar dificulta su reducción a una tipología genérica. Persiste en el siglo XIII el juglar, arquetipo de «poeta popular», que aún se encuentra en el XIV. Pero surgen tipos nuevos cuyas principales manifestaciones son: el «poeta clerical», cuyo arte se dirige al pueblo, a la burguesía o la nobleza; el «poeta caballeresco», de inspiración aristocrática y cortesana en la que se implica casi siempre un humanista y el «poeta humanista» formado en la universidad o en las escuelas monásticas o catedrales. A su lado cabría delimitar la figura de un «poeta popular», como Rutebeuf, Juan Ruiz o Langland.

EL POETA CLERICAL

En las literaturas románicas, del siglo XIII al XIV, abundan los clérigos dedicados a la poesía. Pero la novedad es que lo hacen en lengua vulgar. Lo mismo se observa en las literaturas germánicas. Estos poetas nos dicen su nombre porque son escritores y se tienen por tales, en oposición al anonimato de la

⁵³ Edgar de Bruyne: *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1959, t. 3.º.

época anterior que se vincula al carácter conservador de las tradiciones orales.

Lo primero que subrayamos es el significado de la palabra «clérigo»; el clérigo es el intelectual, pero también el eclesiástico. El filósofo medieval se llama «clérigo». Se ha opuesto demasiado violentamente el «clérigo», hombre de letras, al «juglar», pero la oposición no es tan rotunda y no faltan «clérigos» que a sí mismos se llamaron «juglares» (Berceo)⁵⁴. La cultura latinoeclesiástica es su patrimonio, lo que le aísla en un mundo iletrado en el que con frecuencia ni los mismos reyes saben firmar. En la Alta Edad Media persiste el desprecio aristocrático por la lectura y la escritura, artes mecánicas confiadas a frailes y escribas.

Los letrados de la época son el escritor y el filósofo. Ambos son conocidos con el mismo nombre, «clérigo», hasta que Sigerio de Brabante adopta el de «philosophus», con lo que «clérigo» queda restringido al hombre que desarrolla actividades literarias.

Clerecía y saber son sinónimos, a pesar de la distinción entre clérigos y philosophus. Berceo dice de un ignorante que era «pobre de clerecía»⁵⁵.

El arte del clérigo que poetiza en lengua romance era conocido por «mester de clerecía» y en Castilla se identifica, según Menéndez Pelayo, con la poesía de los monasterios. No es arte del pueblo, de la nobleza ni de palacio.

Montoliu cree en su carácter universitario y hace su nacimiento fruto de la doble reacción contra el desaliño juglaresco y la dependencia de la poesía franco-provenzal y gallego-portuguesa. En consecuencia, la segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo* (primera obra compuesta por Berceo) tiene para Montoliu significación de «proclama» en la que se anuncia la «cuaderna vía»:

⁵⁴ Presentan elementos comunes: 1.º El idioma; 2.º Inspiración de tipo popular con claro propósito de ser comprendido por la mayoría; 3.º Popularidad temática, puesto que predominan milagros y vidas de santos no sólo en España, sino en Inglaterra y Alemania (la lírica mariana es característica en la Alemania de los siglos XII y XIII; es una tendencia de origen cisterciense) y 4.º La poesía juglaresca no monopolizó los temas épicos contemporáneos, y aparecen en el mester de clerecía castellano con héroes nacionales y clásicos: Fernán González y Alejandro.

⁵⁵ J. L. Alborg: *Historia de la literatura española*, t. I, Madrid, 1965.

Quiero fer una prosa en roman paladino,
en el qual suele el pueblo hablar a su vecino...

La novedad esencial es el idioma, el uso del «roman paladino», fenómeno que en Berceo, y en la mayoría de los poetas similares pudo tener su causa, aparte del ejemplo de los juglares, en el desconocimiento del arte de escribir en latín, como sugiere Américo Castro. No obstante, Berceo supo algo de latín y francés.

La utilización de las lenguas vulgares románicas o germánicas es general. Por el mismo tiempo se escriben en Italia los «laudi», en Francia los «roman», en Alemania el *Gregorius* y el *Der Arme Heinrich* de Hartmann.

El poeta clerical vive y escribe ante todo para su convento, lo que significa tanto como hacerlo para una comarca con sus aldeas y caseríos, sus castillos y sus caminos, porque el convento es centro espiritual y material de vastas explotaciones rurales. El poema es escrito más para ser recitado a un público que para ser leído. El público no es especificado: lo componen «amigos e vasallos de Dios omnipotent» o «señores e amigos...»

¿Qué canta y con qué objetivo? El poeta-clérigo prefiere a todos el tema religioso, a través del cual ejercerá una acción misional y educadora sobre el pueblo. San Bernardo y el Cister han extendido por Europa el lirismo mariano y las colecciones de milagros de la Virgen abundan. Los mismos milagros son relatados desde Dinamarca hasta Italia y España. Junto al «milagro», la «vida de santos».

A la vez que la edificación del pueblo pretende el clérigo atraer la atención hacia su monasterio. Escribe la vida del santo patrono bajo cuya advocación florece y, si es posible, corona su frente berroqueña con inmarchitable guirnalda tejida de milagros acaecidos en el propio convento. Estas vidas y milagros nos engañan con su sabor ingenuo, espontáneo, que induce a juzgarlos formas de un arte primitivo. Nada más lejos del primitivismo. De tal opinión es Jorge Guillén, que no considera a Berceo un primitivo, porque su obra se desarrolla bajo el «signo del rigor». El mismo poeta se tuvo a sí mismo por un «artesano»:

de Dios leal obrero

Aunque consagrado a cantar valores supraindividuales, no se olvida a sí mismo. El individuo, el hombre concreto, se inserta

en la obra, en forma de autorretrato, con lo que se produce el fenómeno señalado por Américo Castro de la «incorporación a su poetizar de su mismo estar poetizando»⁵⁶.

La presencia del escritor en su poema ha sido interpretada por Dámaso Alonso como la del clásico donante, situado en actitud devota al extremo del «cuadro». En el poeta clerical (Berceo) se rompe el plano estético correspondiente al «topos» y aparece «la vida real» por su desgarradura⁵⁷.

Para J. Guillén la presencia esporádica del poeta en su propia obra es una aparición armónica y no una irrupción desgarrante. La armonía distingue la obra de Berceo y del poeta clerical. Esa armonía es la de la creación que «no puede quebrarse en pedazos aislados». Todo está relacionado con Cristo y la Virgen. La obra de Berceo, como toda gran poesía, se atiene al requisito de que «todo se relaciona con todo». Expresa «universal convivencia». Funde, como Job y los Psalmos, la «sublimitas» y la «humilitas» («el padre prodigioso» y el «gato sarnoso», Estr. 586 de *Vida de Santo Domingo de Silos*⁵⁸).

A nuestro parecer, el arte de Berceo está en consonancia con las ideas estéticas de su época, aunque no hubiera estudiado las obras de Mateo de Vendôme y Guillermo de Vinsauf, de inspiración chartriana, ni hubiese leído el *Speculum naturale* del dominico Vicente de Bauvais.

La vertiente sabia y artística del clérigo riojano revela su impregnación por las ideas estéticas de su tiempo. Procediendo de lo externo a lo interior, de la «letras» a la «sentencia», de Berceo, que usó (como ha demostrado Artiles⁵⁹) numerosos recursos estilísticos, cumplió el principio ornamental de «el pavo real», tan en boga desde los estoicos, que preconizaba la metáfora y toda suerte de «tropos».

La idea de Vicente de Bauvais, expuesta en el *Speculum naturale*, de que la totalidad del universo es «buena y bella», por ser obra de Dios y por eso hay que aprender a considerar la «belleza del todo», concuerda con el carácter «integralista» de su poesía, señalado por A. Castro (*Op. Cit.*). La «armonía de con-

⁵⁶ Américo Castro: *La realidad histórica de España*, México, 1954, págs. 341-350.

⁵⁷ Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1964, págs. 74-85.

⁵⁸ Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1962, págs. 13-39.

⁵⁹ Jenaro Artiles: *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, 1964.

junto» de la creación fue un ideal de Berceo, en cuya estética parecen infiltrarse las doctrinas de Hugo de Saint-Victor.

Los «paisajes» responden al «sensus allegorico» imperante desde el siglo XII; alegorismo de doble fuente originaria: semítica y griega. En la Edad Media el alegorismo era visto como una «técnica teológica». La ciencia medieval era esencialmente simbólica. Las letras gravitan en torno al enigma (tan popular entre los trovadores occitánicos) y la metáfora. Créase, con Alejandro de Halles, que «la sapiencia está en el misterio». La realidad visible es símbolo de la invisible. Las palabras pueden designar la verdad «literal» y la «espiritual». La introducción de los *Milagros* es un ejemplo de cómo habían calado en Berceo las ideas flotantes en la atmósfera intelectual de los siglos XII y XIII⁶⁰.

Donde mejor se patentizan las relaciones del arte y del espíritu de Berceo con las corrientes estéticas medievales es en la obra de su vejez, en la maravillosa *Vida de Sancta Oria*⁶¹. Aspectos muy interesantes y diversos se manifiestan aquí. Se ve claro que la labor del poeta es a primera vista poner en verso la historia en prosa de la santa. Luego hace saber que el idioma será el romance. Su voz tiene un acento confidencial y sobriamente autobiográfico, cuando resume en la segunda estrofa su intención ascética y el provecho personal que espera obtener utilizando a Oria como intercesora de María. Continúa con una fundamentación de la «Vida» en diversas lecturas; prurito de cultura; crédito; autoridad de lo «escrito» frente a los «hablado»; erudición ingenua; apoyo en tres referencias testimoniales (una por verso) en la cuarta estrofa, puestas paralelísticamente e interpretables como variaciones del mismo tema, alegadas por su fuerza «probatoria»⁶².

⁶⁰ E. de Bruyne: *Estudios de estética medieval*, tomos 2.º y 3.º, Madrid, 1959; Agustín del Campo: *La técnica alegórica*, en la *Introducción a los «Milagros de Nuestra Señora»*, «Rev. de Filología Española», tomo XXVIII, Madrid, 1944.

⁶¹ Ha de tenerse presente la conjugación en su obra de dos perspectivas: la «hispano musulmana» y la «hispano europea» (A. Castro: *La realidad histórica de España*, México, 1954, págs. 341-350).

⁶² G. de Berceo: *Vida de Sancta Oria*, estr. 4.º:

Era Virgen preciosa de quien hablar solemos
 fue de Villa Vellago, según lo que leemos.
 Amuña fue su madre, escrito lo tenemos,
 Gracia fue el padre, en letra lo avemos.

El poema es una sorprendente sucesión de «visiones» o «apariciones» con predominio de lo simbólico y una manifiesta inclinación a los «psiquismos ascensionales» representados por las visiones de la columna, el árbol, las ventanas, etc...., e incluso por expresiones tan elocuentes como

Siempre rezaba psalmos e façia oraçion,
foradaba los cielos la de su devoçion

(*Vida de Sancta Oria*, Estr. 23.)

frecuentes descripciones de fenómenos de «levitación»: Santa Oria, después de la visión de las tres ventanas,

Puyaba a los çielos sin ayuda ninguna,

(Estr. 50.)

La visión del Monte Olivete es acompañada del mismo suceso:

Traspósose un poco, ca era quebrantada,
fue a monte Olivete en *visión levada*...

(Estr. 139.)

La visión de las tres vírgenes está igualmente transida de ascensiones:

Ya eran, Deo gracias, las vírines *ribadas*,
eran de la columna *ensomo aplanadas*...

(Estr. 43.)

Y en la visión del árbol:

Estas cuatro doncellas, ligeras más que el viento
ovieron con este árbol placer é pagamento:
subieron a él todas, todas de buen talento...

(Estr. 45.)

La *Vida de Sancta Oria* está erizada de símbolos como un castillo de torres: los varones con báculo, los canónigos, la romería de los mártires, el sitio vacío, el lecho precioso, las tres vírgenes guionas...

El estudioso que se sumerge en el análisis de sus tropos se siente perdido en la profusión y diversidad. Encontrará desde la metáfora de inspiración latino-eclesiástica hasta el refinado oxímoron («sedas agujosadas», Estr. 130), que tanto favor gozó en los poetas europeos del siglo XVII, principalmente españoles e italianos.

EL POETA CABALLERESCO

Las influencias de la Iglesia, las escuelas monásticas y catedrales y finalmente de las universidades, penetran el mundo nobiliario que nunca había estado cerrado a la poesía. Ahora, entre los siglos XII y XIII, la novedad está en que son muchos los nobles y caballeros que se dedican seriamente al cultivo de la poesía en lenguas romances o germánicas y alcanzan renombre perdurable: recordemos al canciller Ayala, Heinrich von Melk, Wolfram von Eschenbach, Iñigo López de Mendoza, etc...

El caballero, perteneciente a todos los estratos nobiliarios, compone sus canciones como participa en los torneos o en la política. Ser poeta no sube su rango, pero prestigia a la poesía. Impera el mismo desprecio que en la Antigüedad por las artes mecánicas. Poesía y música son las únicas artes que cultiva porque no rebajan su dignidad.

A veces es un rey (Alfonso X) o un emperador (Federico II Staufen); el poeta y la poesía es iluminada por regia aureola. En las cortes reales que empiezan a atraer a la nobleza cunde el egregio ejemplo. El panorama de los siglos XIV y XV abunda en poetas señoriales que tienen a gala versificar. La nobleza rural evoluciona y adquiere carácter cortesano. Poco a poco va urbanizándose y habita en la capital del reino. Allí recibe influencias universitarias; enriquece sus mansiones con bibliotecas; se interesa por la política y adquiere, cada día, más aguda conciencia de clase, como da fe su oposición a la burguesía, en la que los reyes se apoyan contra el poder nobiliario en los reinos cristianos occidentales.

El noble se va transformando en un cortesano. Su arte es en los siglos XIV y XV sabio, respetuoso con las convenciones y heredero de la aristocrática lírica trovadoresca.

El siglo XIV inicia una clara transición hacia el humanismo, pero en algunos países, como Alemania y España, persisten con fuerza los ideales religiosos y políticos de la Edad Media. En la representativa personalidad del canciller don Pero López de Ayala convergen la vieja «clerecía» y el «humanismo naciente» ya en plena efervescencia en Italia.

Que el poeta caballeresco sea ante todo un cantor de los ideales de su clase, modelado en el ambiente de las cortes reales, no excluye del ámbito de la poesía caballeresca a escritores procedentes de otros estamentos sociales. Hay poetas caballerescos nacidos de la burguesía. La burguesía, más amante del realismo, es una clase racionalista y crítica que se complace en la sátira social. Pero las clases inferiores siempre imitan a las superiores, en cuyo círculo privilegiado aspiran a entrar. De ahí que sean muchos los poetas, burgueses por nacimiento, que comulgan con los ideales de la nobleza y los exaltan en su obra como, por ejemplo, Godofredo de Estrasburgo, autor de *Tristán*, prototipo del «burgués ilustrado».

La poesía caballeresca evoluciona desde el siglo XII al XIV. Hay figuras que pueden asumir brillantemente las etapas de esa evolución. Acaso nadie sea a este respecto mejor exponente del siglo XIII que el caballero bávaro Wolfram von Eschenbach, en cuyo *Parzival* canta al caballero cristiano «par excellence», y plantea el problema de la compatibilidad de ambas cosas. La respuesta es afirmativa, pero no por obediencia a preceptos externos, ni por interno propósito, sino en virtud de la gracia divina⁶³. Eschenbach no sabía leer ni escribir. Su espíritu señorial le mantuvo toda su vida en desdeñosa actitud por toda arte mecánica. Leer y escribir son trabajo propio de amanuenses y escribas, a los que no debe descender un cumplido caballero. Con breves pero intensas pinceladas, Thomas Mann nos ha legado un hermoso retrato de Eschenbach en *La montaña mágica*.

Retórico y misterioso, Wolfram nos transporta a la Edad Media «énorme et délicate» que soñó Verlaine. Los sufrimien-

⁶³ R. E. Modern: *Historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, 1961, pág. 49.

tos de uno de sus héroes, Anfortas, prenden con garra mágica la más exigente sensibilidad:

Wenn dann des Leidens Ungemach
 So schwer auf ihn hernieder brach
 So ward gewürzt mit süßem Duft
 Des Krankenlagers üble Luft.
 Auf seinen Teppich liegt verstreut
 Der Spezereien Herrlichkeit
 Und Wohlgeruch verleiht der Luft
 Der Kräuter und der Hölzer Duft;
 Ambra und Theriak verbreiten
 Wohlgeruch nach allen Seiten
 Und wenn man auf den Teppich trat,
 Lag Kardamom, Nelk und Muskat
 Gebrochen ausgestreut zu Füßen,
 Mit Duft die Lüfte zu durchsüssen...

(*Parzival.*)

Cuando los sufrimientos le asaltaban
 con su creciente furia, se traían
 para que todo el aire se aromase
 gran acopio de yerbas olorosas.
 Daban a las alfombras trementina
 y a más oropimente,
 y castóreo y perfumes.
 Tampoco escaseaban
 para limpiar el aire,
 el ámbar y triacas olorosas.
 Al pisar las alfombras
 difundíase en torno delicioso
 olor de nuez moscada,
 de cardamomo y clavo... ⁶⁴.

(Trad. de J. Bofill y Ferro.)

Ei espíritu caballeresco y monacal de las órdenes militares resplandece en *Parzival*, que no es ni mucho menos una «imi-

⁶⁴ J. Bofill y Ferro: *La poesía alemana* (t. I, «De los primitivos al Romanticismo»), Barcelona, 1947, pág. 193.

tación» de Chrestien de Troyes, de quien Eschenbach se diferencia por la introducción de elementos innovadores y por una diferente atmósfera mística en la que se han descubierto «tonos orientales»⁶⁵.

El orientalismo tiene su explicación en la permanencia de algunas órdenes militares en Tierra Santa, concretamente la Orden del Temple, creada en 1119, entre la primera y la segunda cruzada. En el mundo occidental sometido a la tradición judeo-cristiana tomar por emblema al «Templo de Salomón» sobreentendía la conciencia de la unidad superior de las tres religiones surgidas de Abraham: «Y era natural que los templarios hayan tenido con los musulmanes del nuevo reino relaciones diferentes de las guerreras. De hecho, los templarios ocupan en Jerusalén la mezquita de El-Aksa y mantuvieron durante más de un siglo relaciones cotidianas con los árabes.»⁶⁶

Parzival es, además, modelo del caballero, no sólo en su conducta externa, sino en su carácter y nobleza interior. De todo lo cual se deriva su gran valor «educativo». Estudiando la figura de Parzival se obtiene el retrato ejemplar del caballero alemán, cuya más alta virtud es el «decoro» (W. Vedel, *Op. Cit.*, pág., 200 y siguientes)⁶⁷.

El misticismo no es obstáculo a la mundanidad, y el héroe se siente arrebatado por el gran problema de su tiempo: las luchas entre el pontificado y el imperio, comprende la trágica contraposición entre los dos principios, pero acepta el dualismo y con él la fórmula coexistencial de vivir para Dios y para el mundo, base de la conciliación del cristianismo y la caballería.

A medida que aumenta el poder real y el prestigio de la corte eclipsa a las feudales (tan importantes hasta el siglo XIV), las órdenes militares (templarios y hospitalarios), atacadas por los reyes, van perdiendo poderío y riqueza. En realidad, habían constituido «Estados», se habían politizado, y eran un obstáculo en la carrera de las monarquías hacia el absolutismo. Aparecen, por otra parte, órdenes de carácter «nacional». Tanto unas como

⁶⁵ W. Vedel: «Ideales de la Edad Media» (*Románica caballeresca*), Barcelona, 1948, pág. 199.

⁶⁶ Luc Benoits: *L'ésotérisme*, París, 1963, pág. 102.

⁶⁷ Para el retrato del «caballero» español medieval, del centro y noroeste peninsular, vid. *El caballero español de la Reconquista*, precioso y documental estudio del P. Jesús Muñoz, S. J. («Miscelánea Comillas», vol. 46, julio, 1966.)

otras, o son disueltas o quedan absorbidas por el poder regio. En el siglo XVI son ya inoperantes y decaen hacia una fase que se ha llamado justamente «decorativa».

Las cortes feudales (s. XII al XIII) habían aplaudido las complicadas canciones trovadorescas, florecidas precisamente en su seno. A su lado, las gestas romano-germánicas y las narraciones juglarescas en lengua vulgar. Pero cuando la nobleza emigra a la corte real y se somete al papel de satélite del monarca, los viejos temas heroicos ceden su puesto a otros, cortesanos, que alían la frivolidad al ingenio y el virtuosismo a la intrascendencia. Tal es el ambiente general de la época (s. XIV y XV).

No faltará por eso el moralista ni el anacrónico mantenedor de formas poéticas caducas, como don Pero López de Ayala, pero quienes dan el tono son los poetas cortesanos, para quienes la poesía es un juego sutil de ingenio.

La imagen del poeta-caballero que revolotea en torno a la persona del rey y que usa la poesía como una «badinerie» o un alarde talentoso es la imperante. Incluso el gran poeta (Jorge Manrique o Santillana) dedicará gran parte de su obra a tan insustanciales juegos, y es por excepción como creará obras de serio y penetrante lirismo, que trascenderán la moda transitoria. Sin las *Coplas* inmortales a la muerte de su padre, Manrique hubiera quedado en el semiolvido que padecen los poetas mediocres de su tiempo. El caballero luce ostentadamente su cultura con frecuentes alusiones clásicas:

Cuando la Fortuna quiso,
señora, que vos amasse,
ordenó que ya acabasse
como el triste de Narciso...

(Canciones e deçires: Marques de Santillana.)

... finca sola e despoblada
tal fincó vuestra çibdat
e con tanta soledat
qual sin Ector su mesnada...

... e los sus quiçios rugieron
más que non los de Tarpea,
cuando su fermosa prea
con el Metello perdieron...

(Santillana: Idem.)

Al hacerse «cortesano», el caballero-poeta tiende a transformarse en un «ilustrado». Su perfil literario se confunde con el del «poeta burgués». La cultura humanística ha servido de aglutinante. Los temas les son comunes, porque el poeta burgués también gira satelitalmente en torno a la corte regia, e incluso aspira a vivir de su pluma y, a veces, lo consigue como Christine de Pisan (s. xv), en cuyas composiciones brilla la misma ligereza y cortesanía. Excepcionalmente, cuando la voz lírica sale de un sentir personal profundo, consigue, como Manrique y Santillana, unas cuantas poesías inmortales, como aquellas en que se queja de su viudez, o de la necesidad que le impone su condición de poetisa cortesana de cantar de acuerdo con la moda y no con sus sentimientos:

De triste coeur chanter joyeusement
 et rire en deuil, c'est chose fort(e) à faire,
 de son penser montrer tout le contraire,
 n'issir doux ris de dolent sentiment.

Ainsi me faut communement,
 et me convient, pour celer mon affaire,
 de triste coeur chanter joyeusement.

Car en mon coeur porte convertement
 le deuil qui soit qui plus me pleut deplaïre,
 et si me faut, pour les gens faire taïre,
 rire en pleurant, et très amèremment
 de triste coeur chanter joyeusement.

Las excusas justificatorias de Christine de Pisan no podrían ser alegadas por un Santillana o un Manrique. Ninguno de los dos se vio obligado a «escribir» para ganarse la vida. Sus canciones, trovas y decires fueron fruto del ambiente, mas no impuestos por motivos económicos. Son equiparables a ciertos juegos de armas que Martín Riquer califica de pependencias deportivas, tales como los «pasos de armas» y las «justas» cuya finalidad fue de «mero lucimiento personal, de algo profundamente falso y ornamental con que se exteriorizaba el anhelo de una clase social que no se resignaba a perder sus puestos rectores»⁶⁸.

⁶⁸ Martín de Riquer: *Caballeros andantes españoles*, Madrid, 1967, pág. 168.

La política obliga al poeta-caballero a tomar un partido. También al burgués. Poetas «engagés» fueron Alain Chartier y Santillana.

El primer poema se lo inspira a Chartier la derrota de Azincourt: es *Le livre des quatre dames* sobre la mortandad que afligió a Francia a consecuencia de la batalla, tema sobre el cual las cuatro damas tratan, renovando el tradicional «debate» frívolo que ahora «pasaba de la ficción a la realidad». Más tarde, los fracasos del Delfín, a la muerte de Carlos VI, inspiran el *Quadrilogue invectif*, en prosa. Sin embargo, sus mejores obras son las alejadas de lo actual, como *La belle dame sans merci*, dirigida a los egoístas y despreocupados señores de Bourges; lo que no resta fuerza y expresividad al lirismo⁶⁹.

El mismo compromiso arrastra a Santillana, un gran señor, a escribir su *Decir contra los aragoneses*, cuando hacia 1429 es nombrado por Juan II «frontero en Agreda». Igual que en Chartier los sucesos bélicos contemporáneos le inspiran obras. Tal la *Comedieta de Ponza*.

Sus intereses están ligados a la política de su tiempo y le arrastran fatalmente a «tomar un partido», que él sigue contra el valido don Alvaro de Luna. ¿Qué mejor testimonio de «engagement» que el *Doctrinal de privados*? Poesía es arma que políticamente esgrime contra sus enemigos. Hemos puesto a Chartier como ejemplo de poeta «engagé» junto con Santillana, pensando en la posibilidad de su influencia sobre nuestro marqués, que lo menciona en la *Carta al condestable don Pedro de Portugal*, en los siguientes términos: «Maestre Alain Chartier, muy claro poeta moderno, e secretario deste rey don Luys de Francia, en grand elegancia compuso e cantó en metro, e escrebió el *Devate de las cuatro damas*; la *Bella dama Sanmersi*; el *Revelle matin*; la *Grand pastora*; el *Breviario de Nobles* e el *Hospital de Amores*, por çierto cosas assaz fermosas e plaçientes de oyr»⁷⁰.

De los cinco escritores franceses mencionados en la *Carta* es Chartier el mejor conocido y el que le merece más elogios.

La *Carta* nos informa de cómo valora Santillana la poesía:

⁶⁹ R. Pernoud: *La littérature médiévale*, págs. 134 y sigs. (en *Histoire des littératures*, t. II, Encyclopédie de la Pléiade), París, 1958.

⁷⁰ Santillana: *Carta al condestable don Pedro de Portugal*, XI. R. Lapesa ha tratado sobre analogías y diferencias entre Santillana y Chartier en diversos lugares de *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957.

«En verdad, Señor —escribe—, en otros fechos de mayor importancia, aunque a mi más trabajosos, quisiera yo complacer a la vuestra nobleza... Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva edat de juventut; es a saber: con el vestir, con el justar, con el dançar, e con otros tales cortesanos exerçios».

Pero si continuamos la lectura, pronto es contrarrestado este juicio que hace de la poesía algo lúdico y como de mero pasatiempo juvenil, por otro que la propone como signo de grandeza de ánimo y de nobleza espiritual: «me place mucho que todas cosas que entren so esta regla de poctal canto, vos plegan; de lo qual me façen çierto asy vuestras graciosas demandas, como algunas gentiles cosas de tales que yo he visto compuestas por la vuestra prudencia; como es cierto este sea un çelo celes-te, una affection divina, un insaçiable çibo del ánimo; el qual, asy como la materia busca la forma e lo imperfetto la perffection, nunca esta sçiencia de poesía e gaya sçiencia se fallaron si non en los ánimos gentiles e elevados espíritus».

La poesía es patrimonio del hombre noble, al que le es infundida desde su nacimiento (como había proclamado Píndaro): «bien como los fructíferos huertos abundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, asy los omes bien nascidos e dottos, a quien estas sçiencias de arriba son infusas, usan d'aquellas...».

Semejante concepción aristocrática de la poesía le conduce a despreciar los romances, propios de gente villana, y a distinguir con patente criterio clasista la poesía noble de la popular. La primera es un «finjimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, pesso e medida», algo propio para iniciados que sepan captar el «nucleus» oculto tras el «cortex» o cáscara; la «sententia» escondida en el «sensus». El placer de la «letra» es inferior y propio de gente ínfima. Aquí, la «fermosa cobertura» hace «pendant» con la «oscuridad» defendida por don Juan Manuel, con el trovar «clus» e incluso con aquella fórmula estético-moral lapidariamente esculpida por Góngora en uno de sus *Sonetos*:

Claridad mucha causa mucho daño

(*Obras Completas*, Soneto LXX, ed. Millé.
Madrid, 1951.)

El hombre (y el poeta no es otra cosa) no es un ser monolítico; en él se superponen imperiosamente diversos, a veces, contrarios aspectos de la realidad. Así, en el poeta caballeresco se estratifican (s. xv): la moda literaria que usa como algo ornamental, los acontecimientos político-sociales de su tiempo en los que se siente comprometido y, finalmente, su intimidad, su secreta subjetividad que le arrebatara palpitantes gritos líricos. Pero en el siglo xv ya no existen aquellos altos ideales épicos que habían inspirado al poeta-caballero del siglo xii y xiii.

EL POETA HUMANISTA

El humanismo o estudio de los clásicos griegos y latinos sobre bases filológicas necesarias como vías de acceso a dichos escritores no es un fenómeno circunscrito a los siglos xv y xvi. Según Toffanin, ya se registraba en los Padres de la Iglesia. Ferrater Mora entiende por humanismo «la tendencia que durante el renacimiento produjo el amor a la Antigüedad clásica, como un ejemplo de afirmación de la independencia del espíritu humano y, por tanto, de su valor autónomo y dignidad»⁷¹. Este concepto no monopoliza el fenómeno humanista, porque no hubo uno sino varios humanismos y el renacentista no es más que una de sus formas. En sociedades culturales distintas de la cristiana occidental se registran fenómenos similares y, aun dentro de la occidental, cabría distinguir múltiples formas humanísticas.

Originariamente el humanista es el estudioso que gusta de las «litterae humaniores», esto es, los «estudios liberales». En el siglo xiv las «letras humanas» ya se consideran algo diferente, si no opuesto, de la «teología». Son estudio profano estrechamente relacionado con los escritores grecolatinos. La profanidad no implica necesariamente oposición a las letras sacras, esto es, a los Padres de la Iglesia, sino más bien lo contrario, ya que a lo que se aspiraba era: «a poner nuevas luces al servicio de la fe y del estudio religioso, ofreciendo a la teología una prope-déutica, y algo parecido a una nueva 'ancilla domini'»⁷².

⁷¹ Toffanin: *Historia del humanismo*, Buenos Aires, 1953; Ferrater Mora: *Diccionario de la Filosofía*, Buenos Aires, 1958.

⁷² V. L. Saulnier: *L'esprit de la Renaissance européenne*, págs. 65 y siguientes (*Histoire des Littératures Universelles*, t. 2).

Emile Leonard conecta la exaltación del «hombre», del individuo, con las condiciones político-sociales en que se desarrolla desde el siglo XIII la prosperidad económica de Italia, que culmina brillantemente en el XV, caracterizado por un optimismo que recuerda en sus aspectos agronómicos al de los «fisiócratas» del siglo XVIII: el progreso de las industrias de lujo, sedería, orfebrería, joyería, etc... que suministran objetos de exportación y aumentan el volumen del comercio. Estas condiciones económicas producen una numerosa burguesía de tipo medio, y una relativa escasez de clases populares en las ciudades. El arte se torna humano e interno y tiende a la suprema exaltación del hombre: «Exaltación natural en una sociedad —la de las comunas, los señoríos y los principados— donde cada hombre, comerciante, condottiero o jefe de pueblos, había sido y era artesano de su fortuna. Esta sociedad, elevada al primer rango en Europa y el mundo, gracias a la 'virtù' de sus miembros, tenía que preocuparse ante todo por la 'perfección humana' y encontrarla en la excelencia de las capacidades individuales»⁷³.

Si intentamos encontrar las fronteras cronológicas del humanismo nos perderemos en un movimiento de retroceso continuo. Aunque se le puedan reconocer premisas anteriores, el punto de partida suele situarse entre siglo XIII y XIV. Resulta difícil conformarse definiendo a Dante como «un humanista», sobre todo porque si el humanismo vuelve los ojos a lo esencialmente humano, Dante puso los suyos más allá, hasta el punto de ser típicamente dantesca la «transhumanación» y lo «transhumano»⁷⁴. La dificultad radica en el poeta que, cuando alcanza la magnitud de Dante, es «inclasificable». El mismo constituye un «patrón», como Homero o Goethe.

Por otra parte, son visibles en Dante facetas que diríamos contrarias al sentido que usualmente se asigna al humanismo: en Dante hay un escolástico. Su genio sistemático resplandece en la estructura trinitaria de la *Comedia*, tanto como el de Tomás de Aquino en las *Summas*. ¿Y qué es la *Comedia* sino la *summa* poética de la Edad Media? Lo difícil y vulgar del símil no le resta

⁷³ E. Leonard: *L'Italie médiévale*, en *Histoire Universelle*, t. 2.º, Encyclopédie de la Pléiade, págs. 580 y sigs.

⁷⁴ El adjetivo inglés «transhumano» y el verbo «transhumanize» de influencia dantesca, según T. S. Eliot, expresan el sentido de la poesía de la *Comedia*. (T. S. Eliot: «Lo que Dante significa para mí», en *Criticar al crítico*, Madrid, 1967, págs. 165 y sigs.).

veracidad ni eficacia. Expresa una realidad como el repetido tópico del «bosque de columnas» aplicado a la Mezquita de Córdoba. La metáfora no por gastada deja de ser verdadera. En calidad de escritor latino ¿qué es Dante? ¿Un espíritu alto-medieval? ¿Un precursor del humanismo cuatrocentista? El es centro de convergencia de pasado, presente y futuro. Lo densifica el misterio del tiempo. Cabe decir que si Virgilio o Píndaro son la Antigüedad; Dante es, él solo, la Edad Media. Por eso no puede ser incluido en un área determinada: las abarca todas: es un trovador y un caballero, un místico y un ilustrado, un político y un teólogo. ¿Quién agotará sus facetas?

Si deseamos dibujar el perfil del «poeta humanista» acudamos a un Petrarca o un Juan de Mena. Aquí, ante todo, el hombre nutrido con lecturas de los clásicos, sobre el cual resplandecen los albores del Renacimiento; el atisbo, aunque en resúmenes latinos, o a través de citas, de los autores griegos, fundamento del humanismo romano, a su vez⁷⁵.

Petrarca (1304-1374) vive en el siglo XIV, cuando según K. Brandi el humanismo toma conciencia de sí mismo y de sus ideales, adoptando además el nombre ciceroniano de «humanitas»⁷⁶.

Probablemente, nadie representaría al «poeta-humanista» con tanta propiedad ni fervor como Petrarca; seguramente ningún poeta anterior se ha internado con tanta profundidad ni con espíritu tan analítico en el mundo del yo. Por eso se ha dicho de él que fue un romántico. (Su huella en la poesía romántica, francesa e inglesa, sobre todo, es mucho más honda y extensa de lo que pudiera sospecharse. Hay «meditaciones poéticas» de Lamartine nacidas al conjuro de una lectura de Petrarca, según confesión del autor. Laura es hermana de Teresa; Julia, Elvira...).

Hoy, su popularidad literaria en las minorías poéticas cultas se funda, como en los siglos XVI al XIX, en sus poemas en lengua italiana, pero su influencia humanística operó del XIV al XV a través de sus obras latinas, singularmente de las *Cartas*.

Mediante sus epístolas, el Petrarca propagó el amor y el

⁷⁵ Para Aranguren el primer movimiento humanístico europeo fue el romano. Vid. *Hacia un nuevo humanismo*, Madrid, 1957, Ed. Guadarrama «Sobre el humanismo», por José L. Aranguren, págs. 11 y sigs.

⁷⁶ W. Goetz: *Historia universal*, t. IV (Karl Brandi: «Humanitas», págs. 229 y sigs.), Madrid, 1934.

entusiasmo por el arte y la erudición clásica en un círculo muy vasto y creó el público literario y la crítica literaria⁷⁷.

Lo mismo que en Dante, la erudición y el pensamiento cristianos conviven en el espíritu de Petrarca junto a los valores clásicos, porque además de precursor es un hombre medieval.

El dualismo caracteriza a Petrarca, atraído por la erudición clásica y por la poesía romance. Como otros humanistas posteriores —tal nuestro Fray Luis de León— sentía o fingía desprecio por sus canciones y sonetos italianos, a los que despectivamente llamaba «ineptias, rerum vulgarium fragmenta». Sin embargo, el puesto señero que ocupa en la historia universal de la poesía se lo debe a sus *Rime*, porque es en ellas donde el hombre se expresó poéticamente (a pesar de la copia de convenciones y elementos retóricos que usa con frecuencia).

El poeta humanista es un espíritu dividido entre lo general, lo teórico, lo especulativo y lo concreto, lo vivido, lo sentido. La «humanitas», de un lado; la poesía romance, de otro. La oposición no quita las comunicaciones entre uno y otro mundo.

En el poeta humanista, la erudición contrapesa por lo menos a la poesía. Su actitud tiene un matiz conservador que le ciega casi siempre y le impide autovalorar con lucidez su propia obra y su misión de poeta. De seguro que Petrarca tuvo en más estima su poema latino *Africa* que los *Triumpho* o las *Rime*, entre otras cosas porque el latín le aseguraba una universalidad que en vano pretendía la lengua vulgar. Con clara consciencia lo expresa en el Soneto CXLVII:

Oh d'ardente vertute ornata e calda
 alma gentil, cui tanta certa vergo,
 o sol già d'honestate intero albergo,
 torre in alto fondata e salda;

fiamma, o rose sparse in dolce falda
 de viva neve, in ch'io mi specchio e tergo;
 o piacer, onde l'ali al bel viso ergo,
 che luce sovra quanti il sol ne scalda,

⁷⁷ K. Vossler: *Historia de la literatura italiana*, Barcelona, 1930, página 53.

Del vostro nome, se mie rime intese
fossin si lunge, avrei pien Tyle e Batro,
la Tana, e'l Nilo, Atlante, Olimpo e Calpe.

Poi che portar no'l posso in tutte e quatro
parti del mondo udrallo il bel paese
ch'Appennin parte e'l mar circonda e l'Alpe ⁷⁸.

El humanista se siente miembro de una minoría aristocrática universal heredera y continuadora de la privilegiada casta ociosa de la Antigüedad. El idioma es lazo de unión y de iniciación. Sólo el latín posee perennidad y asegura la comunicación, más allá del tiempo y del espacio, con los mejores.

La lengua vulgar está circunscrita por límites espaciales y cronológicos. El toscano en que escribe las *Rime* tan sólo será oído en «el bello país que divide Apenino y que circundan los Alpes y el mar» ⁷⁹.

El humanismo petrarquista no fue una vuelta conservadora hacia los antiguos clásicos latinos. San Agustín pesa sobre su obra, que inaugura un humanismo cristiano. La estimación de la lengua latina le lleva a realizar en este idioma una obra 12 ó 13 veces más extensa que la compuesta en vulgar.

En profundo contraste con la imagen intelectual del humanista, el Petrarca de las *Rime* es un poeta sentimental que canta, no una abstracción femenina, ni un símbolo, sino una mujer concreta y esto lo acerca a nosotros.

En sentido menos estricto existe el «poeta humanista» que realiza su obra en lengua romance. Tal Juan de Mena, uno de cuyos rasgos distintivos es su posición respecto a la Antigüedad clásica. Su actitud es doble, en cuanto apela a ejemplos clásicos con una finalidad ética, de acuerdo con la tradición retórica medieval, y al mismo tiempo con un sentido de estético decorativismo. El *Laberinto* revela en Mena el dualismo medievo-renacimiento característico. Su visión de la Antigüedad está saturada de medievalismo y sin embargo «distingue muy bien el valor de la genuina tradición homérica frente a su deformación

⁷⁸ *Le Rime di F. Petrarca di su gli originali, comentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari*, Florencia, 1946, pág. 232.

⁷⁹ Toffanin: *Op. Cit.*, pág. 173.

medieval»⁸⁰. Hemos aludido al lírico análisis del «yo» como hecho fundamental de las *Rime* de Petrarca. Un fenómeno parecido es señalado en Mena por R. M. Lida de Malkiel (*O. Cit.* pág. 535 y ss.). El individualismo de Mena significa una novedad. Sus «visiones» son «personales». El «yo» poético ocupa un plano nunca ocupado antes. Esto es secuela del pensamiento humanístico, centrado, más aún, monopolizado, por «el hombre».

Individualismo y fama van unidos. La exaltación de uno exige el culto al otro.

En Petrarca la consciencia del humanista se antepone a la de poeta en lengua vulgar. Se tiene, primordialmente, por un «erudito», por un escritor latino. Juan de Mena se estima ante todo poeta castellano. La erudición está al servicio de su obra, que de ella se nutre y toma ejemplos morales, referencias útiles y ornamentos cultos. El latín es para él cantera de numerosos cultismos antes que idioma literario. Sus lecturas de los clásicos no son fuente de imitación latina sino de trasplante al castellano, como se comprueba en el análisis temático, idiomático y estilístico del *Laberinto*. En Mena, el humanismo fundamenta la poesía en lengua vulgar, mientras que en Petrarca constituye un mundo aparte que existe en sí y por sí.

Juan de Mena, se ha dicho, fue un escritor de gabinete, un estudioso entregado a la lectura. Su retrato es el del puro hombre de letras, como siglos después Mallarmé. El poeta presenta todas las características de un «especialista», consagrado íntegramente a su obra.

Sería erróneo partiendo de esta imagen, ya tópica, identificar su apartamiento con el del poeta encerrado en su «torre de marfil». El poeta cordobés estuvo abierto a los problemas de su tiempo, tanto culturales y éticos como políticos y tuvo conciencia de ser «poeta nacional». Con ello muéstrase poeta político, «portavoz serio de una preocupación que sin duda llenaba a los pocos mejores»⁸¹.

Una alta idea de la misión del poeta le sostiene toda su vida. La milenaria concepción del aeda o el «vates» inmortalizador, de remota raíz mesopotámica, fundada en la magia de la palabra, no había desaparecido en la Edad Media, pero en Mena alcanza un puesto preeminente:

⁸⁰ M. R. Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pág. 531.

⁸¹ M. R. L. de Malkiel: *Op. Cit.*, pág. 542.

... las grandes fazañas de nuestros mayores,
la mucha constancia de quien más los ama,
yaze en tinieblas, dormida su fama,
dañada de olvido por falta de auctores...

EL POETA ARABE

Con este calificativo designamos no la raza, sino la lengua, porque la poesía árabe reúne desde el punto de vista racial una compleja sociedad en la que se encuentra el mogol y el semita, el indoeuropeo (hindú o persa) y el berebere, el armenio y el español.

El desarrollo y florecimiento de los poetas es cronológicamente paralelo a la Edad Media cristiana. El intenso comercio entre cristiandad e Islam en todos los órdenes de la cultura material, espiritual, artística, justifica la inclusión de este tema en el mundo medieval.

Las relaciones entre las dos culturas no se interrumpen en siete siglos (VIII al XV) y ambas se apoyan en común base bíblico-helénica. Pero mientras que la civilización cristiano-occidental permanece cerrada sobre sí misma, limitada al este por la islámica, al sur, el Islam, caracterizado por su enorme fuerza expansiva, operó en poco tiempo sobre un vasto espacio geográfico, desde las murallas chinas hasta los Picos de Europa y el valle del Ródano, revivificando el arte y la literatura de innumerables pueblos, aliándose espontáneamente a la cultura de los países dominados, creando complejos artístico-culturales como el arábigo-andaluz o el persa-islámico, e incluso promoviendo nuevas literaturas como la urdu en el Punjab.

A pesar de la indiferencia de Mahoma por la poesía, el hábito de la poesía oral estaba demasiado arraigado entre los beduinos para que cayera como consecuencia del triunfo de la nueva religión. Y fue en época islámica cuando se recopilaron y fijaron por escrito los poemas tradicionales que constituyen el tesoro de la lírica beduina. Durante la etapa omeya no se registran grandes cambios, a no ser la aparición del poeta cortesano, que alcanzará su clímax del siglo IX al XIV. Los grandes cambios y la proliferación literaria se registran en la época abasida y posterior. La fragmentación político-religiosa del Islam determina la

multiplicación de los grandes y pequeños Estados. Cada corte es un centro de actividad literaria y artística.

En el siglo XIII, ha cambiado el tipo de existencia. Al nomadismo anteislámico sucede la existencia urbana. Antiguas ciudades decaídas reviven populosas a impulso de la transfusión de sangre árabe. Las cortes resplandecen como un racimo de diamantes. El poeta, olvidado de su primitiva sobriedad y libertad, acude a ellas y conquista el favor del emir, el sultán, el califa; es su amigo y panegirista, ejerce una gran influencia en los más diversos órdenes de la vida: la moda, la política, la gastronomía, los modales... Surge un típico mecenazgo y se hace pública la impulsiva generosidad del príncipe.

No obstante, las relaciones entre poeta y príncipe son complejas y no dan pie para que se generalice peyorativamente la situación del poeta, interpretándolo un pasivo asalariado. Este se esfuerza a veces por mantener una difícil independencia. Abundan los destierros fulminados contra poetas disidentes.

La cuestión ha sido planteada con su habitual clarividencia por Emilio García Gómez, a propósito de Mutanabbi, el mayor poeta de los árabes. ¿Cómo compagina —escribe— esta hipertrofia del orgullo (característica de Mutanabbi) con la condición de poeta asalariado, para quien son leyes la venalidad y el más descarado servilismo?

El poeta utiliza a menudo la poesía como instrumento de medro personal. Se vuelve según condenatoria expresión de García Gómez «ditirámbica y panegírica, que para nosotros es casi decir mendaz y servil»⁸², pero al considerar el fenómeno en su conjunto, esto es, desde ambas partes (poeta y príncipe), atenúa el duro juicio anterior para llegar a la conclusión de que «no todo es servilismo en el ditirambo árabe, especialmente en la época de Mutanabbi». El príncipe necesita en realidad al poeta.

Sus relaciones implican un tácito pacto bilateral: «El príncipe necesitaba elogios, y el poeta, fortuna o poder»⁸³: Un patente «do ut des» rige sus interesadas relaciones. Las dos partes son conscientes del mutuo beneficio que se proporcionan.

La antinomia, con todo, sigue en pie. El poeta árabe está poseído por una alta idea de sí mismo, que hunde sus raíces en viejas tradiciones pre-islámicas, según las cuales era asimilado al

⁸² E. García Gómez: *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, 1944, pág. 43.

⁸³ E. García Gómez: *Op. Cit., supra*, pág. 44.

profeta, en tanto que «inspirado» o poseído por genios. Es un elegido, un «theion», colmado misteriosamente por una deidad. Es un porta-palabras, un transmisor, un médium. De ahí que la inconformidad entre mensaje y vida no constituya algo reprochable, parecido a la insinceridad. El hecho ha sido señalado por Dermenghem: «Ibn Hazm declara que no ha bebido nunca vino, pero lo ha cantado porque era una de las reglas de la poesía. La insinceridad ¿es consustancial a toda poesía? Realmente es en otro plano donde la poesía encuentra su verdad. Poco importa —dice Ghazali— lo que el autor ha querido decir, lo importante es el mensaje que recibimos. Esta poesía 'pura' cuya eficacia se basa a la vez en el sentimiento del poeta, en los timbres armonizados y en las resonancias que despierta en el corazón del auditor, va muy lejos y de muy lejos viene. Es, entre las cosas sensibles, lo que nos permite dominar al tiempo. Es eso de eternas palabras y de músicas celestes que el corazón humano no puede olvidar por completo»⁸⁴.

El poeta tiene, pues, entre los musulmanes algo de elegido en cuanto es un «inspirado». Esta elevada concepción lleva a los comentadores y exegetas islámicos a interpretar muy libremente su obra. Fue así como la poesía báquica de un Aboû Nowâs o un Omar Khayyan juzgóse desde un punto de vista simbólico, aunque la realidad es que toda trascendencia mística es, en ambos casos, pura invención interpretativa. Trasladar a «lo divino» su mensaje no pasa de un brillante alarde de ingenio. He aquí unos versos de Aboû Nowâs citados por los sufíes como símbolo de la unión mística:

¡Es el cristal tan leve y tan límpido el vino!
 ¿Cómo distinguirlos? Difícil problema.
 Es como si sólo hubiese vino y el vaso no existiera;
 como si sólo hubiera vaso y no existiese el vino.

Los sufíes intentaron extraer de los Rubaï de Omar Khayyan una alegoría mística, falseando el sentido directo y primario de estas composiciones, cuyo epicureísmo, a veces desolado, otras risueño, no deja lugar a duda:

⁸⁴ E. Dermenghem: *Littérature arabe (Histoire Universelle des Littératures)*, t. I, pág. 837), París 1955.

Una sola copa de vino
vale las mil promesas
de todas las religiones.

Un solo trago
es más importante
que toda la China...

Sobre el vasto dorso de la tierra
sólo hay de real y útil,
el vino translúcido,
el amargo.
Mil veces preferible
al otro, el dulce...

(*Rubai* núm. 69, traducción de Cristovam de Camargo, *Las rubaiatas*, Buenos Aires, 1967.)

Como observa J. C. Risler: «la más ardiente voluntad de los sufíes no podía engañarse. Aquí no se trata de metafísica bebida o de embriaguez engendradora de amor divino, sino de embriaguez báquica»⁸⁵.

El poeta árabe medieval es un cortesano que goza el privilegio de estar a la sombra del rey y honrarse con su amistad. La existencia muelle y los placeres refinados lo ligan con dorados lazos. Desde Córdoba hasta Bagdad poesía y cortesanía prosperan inseparables. La alianza del poeta y el político recuerda a la del monarca helenístico y el filósofo estoico. La muerte del príncipe puede acarrear la caída del poeta.

De todas las clases sociales surge el lírico árabe, incluida la realeza. No ocurre como en la India, donde se registra un marcado predominio brahmánico durante toda la Edad Media. Porque mientras que en la India la poesía tiene origen sacerdotal, entre los árabes surge del juglar beduino.

El poeta árabe es un espíritu conservador y considera que no hay lengua superior a la suya. La evolución ha tenido siempre en cuenta el pasado. Las innovaciones han afectado al lenguaje principalmente, porque hasta la época contemporánea el

⁸⁵ J. C. Risler: *La civilisation arabe*, París, 1955, pág. 233.

poeta ha permanecido celosamente «aparte», sin acoger influencias exteriores.

El poeta deriva hacia el orfebre. Pule y elabora preciosas imágenes, inéditas metáforas, pero preso en metros y temas tradicionales. En Andalucía alcanza el cenit ese preciosismo que muchas veces encubre un gran vacío. En tales casos la significación del poeta en la corte es puramente ornamental. Es una criatura de lujo, que el príncipe exhibe y en la que se vanagloria.

La antología de Emilio García Gómez titulada *Poemas arábigo-andaluces* es una prueba documental del virtuosismo a que aludimos. La inmensa mayoría de los temas son de una intrascendencia extraordinaria, o mejor, son intrascendentalmente tratados. La poesía es alarde de ingenio y de imágenes: leamos «La alcachofa» de Ben al-Talia, de Mahdiya (s. XI), en traducción de E. García Gómez:

Hija del agua y de la tierra, su abundancia se
ofrece a quien la espera encerrada en un
castillo de avaricia.

Parece por su blancura y por lo inaccesible de
su refugio, una virgen griega
escondida entre un velo de lanzas.

(*Poemas arábigo-andaluces*).

El mismo tema interpretado por Pablo Neruda adquiere un sentido trascendente al simbolizar en la alcachofa al guerrero:

La alcachofa
de tierno corazón
se vistió de guerrero,
erecta, construyó
una pequeña cúpula,
se mantuvo
impermeable
bajo
sus escamas...

... ..

allí en el huerto,
vestida de guerrero,
bruñida
como una granada,
orgullosa...

... ..
María
con su cesto,
escoge
una alcachofa,
no le teme,
la examina, la observa
contra la luz como si fuera un huevo...

... ..

Y viene la humillación de tanta arrogancia cuando María arroja a su bolsa la alcachofa que allí se confunde

con un par de zapatos
con un repollo y una
botella
de vinagre
hasta
que entrando en la cocina
la sumerge en la olla.
Así termina
en paz
esta carrera
del vegetal armado
que se llama alcachofa,
luego
escama por escama
desvestimos
la delicia
y comemos
la pacífica pasta
de su corazón verde.

(*Odas elementales*).

Es mucho aventurar, pero en más de un momento hemos intuitido en los *Poemas arábigo-andaluces*, traducidos por E. Gar-

cía Gómez, la incitación literaria de las *Odas elementales* de Neruda, cuya poesía de objetos, vegetales, aves, manjares, parece más que una «imitatio» una «superación» de este tipo arábigo-andaluz. Existe un patente parentesco imaginista, pero mientras que el poeta arábigo-andaluz queda preso en la brillante red metafórica, Neruda apunta intencionadamente a una meta superior.

Y es que el poeta arábigo aspira a vivir en el presente que huye todas las dimensiones del tiempo. Aspira a eternizar el instante por muy sutil y fugaz que sea: esta aspiración trágica constituye en parte el supuesto ético-filosófico de los *Rubai* de Omar Khayyan⁸⁶ y explica la pasión y el fervor con que el poeta arábigo-andaluz se entrega al presente y a sus cosas irrepetibles. En esa dramática inclinación se inspira nuestra lírica interpretación del «poeta árabe»:

Los hombres que cantaban
el jazmín y la luna
me legaron su pena,
su amor, su ardor, su fuego,

la pasión que consume
los labios con un astro,
la esclavitud a la
hermosura más frágil,

y esa melancolía
de codiciar eterno
el goce cuya esencia
es durar un instante⁸⁷.

Lo que en Pablo Neruda puede estimarse una rebelión contra los engolamientos metafísicos de la poesía, los cantos a las cosas cotidianas: los calcetines, la sal, las tijeras, la cuchara, la bicicleta, el hilo, los guantes, el traje, etc...⁸⁸, es en los poetas arábigo-andaluzes pretexto literario para lucir su arte metafórico. No

⁸⁶ Harold Lamb: *Omar Khayyam*, Buenos Aires, 1959.

⁸⁷ Ricardo Molina: *Elegía de Medina Azahara*, Madrid, 1957.

⁸⁸ P. Neruda: *Odas elementales* (1.º y 2.º) y *Nuevas odas elementales*.

tiene en ellos la significación vital de los necesarios, la «reconnaissance» del poeta al mundo tanto tiempo desdeñado de los verdaderos «nourritures terrestres», tal como sucede en la poesía de las *Odas elementales*.

EL POETA HINDÚ

La fragmentación lingüística de la India, acelerada e intensificada por las invasiones musulmanas convierte a la mayor península del mundo en un mosaico literario. A pesar de la desconcertante variedad, en el fondo dominan persistentes rasgos comunes que en cierto modo pueden resumirse en uno: espíritu religioso. A su vez, este rasgo trae consigo, como el cuerpo su sombra, la hegemonía del brahman, aunque exista, en menor cantidad, el poeta errante o eremítico, de humilde origen y las influencias populares penetren la poesía neo-india. El gran poeta en lengua sánscrita había sido Kalidasa (s. iv al v d. de Cristo), poeta si no cortesano, huésped de Chandragupta II, por lo que fue llamado «uno de los nueve joyeles» de Ujjayini, la capital del reino. Con él se inicia la lírica sánscrita que culmina en el siglo XII con los poemas de Jayadeva.

La inspiración de Kalidasa arrastra a todo un mundo de desenfadada vegetación y de pánica potencia:

Habiendo depositado en los rostros femeninos la
refulgencia de la luna, en la inmaculada boca
entreabierta la floración de un vergel de
ninfeas rojas y en los labios fascinadores
el tinte del bandhuka, por doquiera marcha
triumfal la bienandanza del otoño⁸⁹.

Los poemas de Jayadeva presentan más que el sabor pantéístico del *Rtusambara*, esa indefinible mezcla de sentimientos místicos y profanos, que también nos conmueve en el *Cantar de los Cantares*.

⁸⁹ Kalidasa: *Rtusambara* (trad. de J. Ramos de Andrés), Madrid, 1964, pág. 58.

Si hablas — ¡oh, tan poco! — el claro de luna de tus dientes deslumbrantes arrebata el espanto de las temibles tinieblas. Por el néctar de tu boca temblorosa, tu rostro, tal la luna, atrae mis miradas como el cebo a las perdices.

Amiga mía, tierno es tu trato — depón cuando a mí te dirijas ese orgullo irrazonable, que el súbito fuego del amor me quema el corazón y dame a beber el vino de loto de tu faz.

(Jayadeva: *Gitagovinda o Canto de Krishna*)⁹⁰.

Pero la lírica sánscrita discurrió también por caminos profanos, aunque con intención moralizadora, como ocurre con la *Lección de la entrometida* de Kchemendra, sobre las costumbres de las cortesanas.

Durante la Alta Edad Media surgen las literaturas llamadas neo-indias por oposición a la literatura en lengua sánscrita. Las veintisiete lenguas indo-arias modernas derivan del sánscrito y aparecen hacia el año 1000. L. Renou ha clasificado a las principales según su importancia literaria en los siguientes grupos:

- 1.º) Literaturas hindí, bengalí y maráthi.
- 2.º) Literaturas oriya, panjábí, gujeráti y assamesa.
- 3.º) Literatura urdu, derivación de la hindí.

A las que habría que añadir, para que la imagen sea completa, las literaturas dialectales, desde el Himalaya a Ceilán⁹¹.

En todas las literatura neo-indias la forma expresiva por excelencia es el verso, no siempre poético, pues adquiere valor instrumental. El poeta — ya lo hemos dicho — es casi siempre un brahman y suele desarrollar su actividad creadora a la sombra protectora de un trono. Su situación es la de un poeta cortesano. Por más que cante un mundo de elevadas concepciones filosófico-religiosas, florece en las capitales de los reinos y principados, vinculado en cierto modo al poder.

Dos corrientes religiosas populares lo arrastran: el vishnuismo y el sivaísmo, característicos de la religiosidad bhakti. El primero entraña una orientación amorosa y espiritualista, mientras que el segundo se suele hacer sinónimo de terror y sensualidad⁹².

⁹⁰ R. Caillois y J. C. Lambert: *Trésor de la poésie universelle*, París, 1958, págs. 200-201.

⁹¹ L. Renou: *Les littératures de l'Inde*, París, 1951.

⁹² N. Micklem: *La religión*, Buenos Aires, 1953, págs. 103-104.

La inspiración religiosa es absorbente. El poeta es, ante todo, un difusor religioso que se propone llevar con sus versos las complicadas doctrinas místicas a la mayoría de los no iniciados. Un poeta representativo en lengua marathi, Jnandev (s. XIII) parafrasea la *Bhagavad Gita* en nueve mil tetraestros («ovi»). Jnandev es un brahman preocupado por hacer llegar a las masas iletradas las luces inferiores que emanan las doctrinas de la *Gita*. Todo su afán es ser comprendido —como Berceo—, para lo que apela a elocuentes comparaciones al alcance de mentalidades no cultivadas, a las que estima más útiles que el puro razonamiento. El procedimiento es típico de las vulgarizaciones en verso de las doctrinas religiosas y todavía mantiene una frescura expresiva que en vano buscaríamos en el sintético laconismo de la *Bhagavad Gita*. Jules Bloch compara el verso IX, 19 de la *Gita*: «Los actos no me atan, porque asisto, desprendido de los años, como espectador indiferente», con el siguiente pasaje explicativo del *Jnâvesvari*:

¿Podrá un puñado de sal detener las olas del océano desencadenado?

¿Podrá oponerse una jaula de aire al viento silbante?

¿Se dejarán penetrar por la oscuridad los rayos del sol?

No más que los ríos montañoses perforan el corazón de los montes

me hacen mella las obras de la naturaleza;

yo soy el único soporte de las modalidades de la naturaleza.

Yo me mantengo neutral sin obrar ni accionar.

Como lámpara en un salón no guía ni detiene a nadie

y las intenciones de cada uno ignora,

tal, puro espectador, causa de los asuntos familiares,

yo permanezco en el mundo sin lazo alguno con los actos⁹³.

La significación de este movimiento vulgarizador es de difícil interpretación histórica y J. Bloch se pregunta si no responderá a una característica nacional. Lo cierto es que el poeta marathi es en el 90 % de las veces un brahman.

Brahmanismo y difusión en lengua popular de las religiones superiores son el hecho distintivo. Oigamos el mensaje de Toukaram, otro gran poeta marathi (s. XVII):

⁹³ J. Bloch: *Littératures neo-indiennes*, París, 1955.

Piedra es el dios; piedra una grada:
a ésta se adora, se pisa con los pies a la otra.
En el fondo de todo es la fe, tan sólo la fe.
Muestra la experiencia al dios en la piedra.
El agua ¿es diferente según los lugares?
¿Está endulzado el Ganges y son los otros ríos insípidos?
Touka dice: Tal es el secreto que conocen los fieles:
Que otros piedad e impiedad discutan⁹⁴.

El poeta marathi se tiene a sí mismo por un médium, las palabras de sus «abhans» es un dios quien las dicta:

Dirán que soy yo quien compone poemas.
Sus palabras no son mías, sino de otro.

No es mi arte quien las hace bellas:
El cósmico Nutridor hablar me hace.

Yo no soy más que un torpe campesino:
¿Cómo voy a conocer las palabras sutiles?

Aunque yo hable, es Govind quien habla.

Mi único oficio es medir el canto:
mas no soy yo su autor, sino el Señor.

Yo —dice Tuka— soy un simple secretario:
Yo estampo en mis cuadernos el sello de su Nombre⁹⁵.

Tukaran, el más gran poeta marathi, no fue un brahman, sino un çudra que vivió errante y predicó en forma de poemas cantables («kirtana»).

El poeta bengalí, desde Vidyapati a Chandidas, revela caracteres semejantes. Vidyapati recuerda al Gitagovinda con sus cantos amorosos, de dudosa trascendencia mística.

La hermosa se baña;
Amor a quien la ve le roba el corazón

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Tukaran: *Psaumes du pèlerin* (trad. G. A. Deleury), París, 1956.

Hilos de agua corren por su cabellos
 La luna de su cara avergüenza a la noche ¡llora!
 La vestidura mojada se pega a su cuerpo:
 hasta en el corazón de los ascetas se despierta el amor.
 Los dos pechos son una seductora pareja de avecillas.
 ¿Cómo tenerlos a ambos en su sitio?
 Ella, temerosa, en la cadena de sus brazos los aprieta;
 ellos, de nuevo, asustados, vuelan...

En Chandidas, otro brahman bengalí, krishnaita, disidente, obligado a vivir errante, el mismo dudoso simbolismo. ¿Es un poeta profano? ¿Es un místico que usa de alegorías y símbolos? ¿Cuál es el sentido auténtico de su obra?

En el país del amor quiero habitar
 y construir mi casa con amor.
 El amor será mi vecino, mi amigo el amor;
 el resto me es indiferente.
 El amor me acaricia y me hace vivir,
 el amor constituirá mi fuerza.
 De amor hablaré siempre,
 al amor consagraré mi tiempo.
 El lecho del amor será mi lecho;
 el amor es mi almohada...
 En océano de amor nadaré.
 Agua de amor beberé.
 Con el que sufre mal de amor
 compartiré la vida.
 En la cárcel de mi corazón aprisiono al amor,
 dice brahman Chandidas⁹⁶.

El gran poeta hindí, muy influido por el Islam, es Kabir, de origen brahmánico. (s. xv) Su historia nos ilumina sobre su puesto en la sociedad (vivió en las comarcas de Benarés y Gorakhpur). Sobre un fondo hindú convivieron en sus poemas el pensamiento islámico y el indio, según Massignon. El predominio de «vedanta» y «yoga» parece indiscutible, a juzgar no sólo por el contenido de su mensaje, sino por el léxico. A diferencia de los

⁹⁶ J. Bloch: *Op. Cit.*

poetas marathís y bengalíes, la nota sarcástica es característica y la crítica de las castas, ritos e ídolos⁹⁷.

¿Dónde me buscas? ¡Mira! Yo estoy a tu lado.
 Yo no estoy en el templo ni en la mezquita,
 ni en el santuario de la Meca, ni en la morada
 de las divinidades indias.
 Yo no estoy en los ritos ni en las ceremonias, ni en el
 ascetismo y sus renunciaciones.
 Si es que me buscas de verdad, me verás inmediata-
 mente y llegará un momento en
 que me encontrarás.
 Kabir dice: ¡Oh Santo, Dios es el soplo de todo
 cuanto respira!⁹⁸.

Con el santo poeta Tulsidas el krishnaísmo toca su apogeo en la poesía hindú. Tulsidas vivió casi un siglo (xv-xvi) en Benarés. Su obra, popular hasta hoy, entre unos cien millones de personas, ha sido calificada de Biblia de la India septentrional donde es recitada fragmentariamente todos los días con carácter ritual. Es una vulgarización hindú del clásico *Ramayana*, alegóricamente interpretado como un libro místico, versión a lo divino de la clásica epopeya. He aquí el *Himno a Râma*:

Invoca a Râma, oh insensato. Esencia es de Shiva y su nombre, Océano. Esfuérzate por conocer sus seducciones y perfecciones.

Recuerda que el tiempo devora felicidad y desgracia; observa por ello el desasimiento.

El tiempo devora lo bueno y lo malo, lo de la derecha y la izquierda. Todo, al final, es reabsorbido en Râma.

Como jardín en el mes de Saivan es el mundo, con flores y frutos al mismo tiempo. No veas sino humo en todo. No olvides mis palabras.

⁹⁷ J. Bloch: *Op. Cit.*, pág. 1011.

⁹⁸ R. Caillois y Lambert: *Op. Cit.*, pág. 230.

Quien abandona, oh Tulsí, el nombre de Râma y
 quien en otro cualquiera su esperanza pone,
 semejante es a aquel que desdeña el manjar
 succulento por un poco de arroz cocido.

(Trad. de F. S. Growse, 1887)⁹⁹.

Respecto a la literatura urdu, cuya área geográfica cae dentro del actual Estado pakistaní, se inicia en el siglo XVI, cae fuera del período histórico sincrónico de nuestra Edad Media. Su primer poeta distinguido, Wali de Aurangâbad, vivió al final del siglo XVII. Los clásicos, Sauda y Mir Taqi, pertenecen al XVIII.

A la luz de nuestra mentalidad occidental, el poeta indio, de la tendencia religiosa que fuere, se nos aparece en la Edad Media como una derivación del teólogo, preocupado esencialmente por difundir en la inmensa masa del pueblo iletrado doctrinas religiosas. Es un propagandista animado por celo apostólico. Al lado del poeta religioso, el papel del poeta profano, puramente lírico, es insignificante.

EL POETA T'ANG

La historia del poeta chino difiere en puntos esenciales de la de sus contemporáneos en otras culturas, tanto occidentales como orientales. Difiere y se adelanta. La comunicación entre poeta y pueblo rara vez se rompe. El poeta no surge con preferencia de castas privilegiadas. Su obra se alimenta mucho más de la vida que de las doctrinas filosófico-religiosas. En esto concuerda profundamente con el sentido esencial mundano del confucionismo. La poesía china ha sido siempre un arte hecho para el hombre y a la medida del hombre. Todo converge en lo humano, y los credos religiosos, desde el taoísmo al budismo, no consiguieron apartar al poeta de esa su humanidad simple o compleja, directa casi siempre, cálida de sentimiento y verdad. La voz del poeta chino nos suena con una familiaridad conmovedora, y esa voz mensajera de valiosas experiencias y de fraterno amor para todos los hombres.

⁹⁹ R. Caillois y Lambert: *Op. Cit.*, pág. 232.

En verdad no conozco una poesía más humana, ni más digna de ser acogida como altamente educadora, en el señero sentido goethiano de la palabra. El poeta de nuestros días ha sentido y percibido con clarividencia la humana profundidad y el arte sapientísimo del poeta clásico chino de la época T'ang: en el mundo marxista basta con recordar a Bertolt Brecht; en el no marxista u occidental, a Ezra Pound. El humanismo del primero y el esteticismo «sui generis» del segundo, están en deuda con los grandes maestros de la poesía china de los siglos VII al X.

La lectura, en traducciones españolas, inglesas, alemanas, francesas, de un Li-Po o un Po-Chu-Yi emana una frescura y una actualidad inmarcables. Nos sentimos lejos, muy lejos, de un Píndaro, un Horacio, incluso un Petrarca, pues la voz de los poetas T'ang nos habla penetrantemente y despierta en nuestro corazón un eco fraterno.

Los monarcas T'ang fundan la China imperial. El gran protector de las artes y las ciencias, T'ai-tsung conjura tras varias campañas el peligro turco que amenazaba al país y realiza importantes reformas en el interior: educación, agricultura, administración, economía, religión... La capital, Tch'ang-ngan, en la cuenca del Hoan-ho, es un ciudad cosmopolita donde confluyen todas las corrientes religiosas, filosóficas y artísticas de Asia: nestorianismo, islamismo, budismo, mazdeísmo, judaísmo, maniqueísmo... El budismo acaba por ser oficialmente admitido, a pesar de la oposición del taoísmo y confucionismo.

En cuanto al arte, florece en la rica atmósfera intelectual de Tch'ang-ngan donde habitaban tibetanos, judíos, coreanos, japoneses, sirios, árabes, persas, etc....

Esta es la época áurea de la poesía. Diríase que en algunos aspectos la historia literaria hace «pendant» con la política. En ambas se manifiesta una clara tendencia reglamentadora. La poesía se atiene a leyes con lo que manifiesta la existencia de un espíritu de disciplina (sin-t'i) opuesto a la poesía de la dinastía precedente, no sujeta a normas, de donde su carácter «ku-t'i». Se establecen dos principales géneros: el «liuche», de tipo métrico (liu), que utiliza ocho versos de cinco o siete pies, y el «kiue-kiu», o cuarteto de versos de cinco o siete pies. Para ambos géneros rigen dos supremas leyes tónicas: la de los «tonos unidos» o «p'ing» y la de los «tonos obligados» o «tsö». La rima, también reglamentada, con la licencia de dejar algún verso sin ella.

Ya lo hemos dicho: lo que caracteriza al poeta T'ang es su

gran humanidad. Es difícil establecer una tipología válida, porque la intensa personalidad de cada gran poeta hace de él un tipo casi irreplicable. No obstante, se descubre una oscilación entre tres tipos fundamentales: hay el «poeta puro», el «filosófico» y el «social», este último más popular que ninguno.

Representativo del «poeta filosófico», es Li-Tai-Po, presunto descendiente de Lao-T'seu, por pertenecer a la ilustre familia Li.

Nacido con el siglo VIII en una localidad de Asia Central o de Tseu Chuang, fue, antes que cortesano, peregrino. Su amor a la libertad se avenía mejor con la vida vagabunda. En su juventud recorre toda la China. Sólo unos tres años fija su existencia en la corte de Hiuan-tsong, pero su situación en ella no es exactamente la de un poeta cortesano. Desenvoltura, fantasía, independencia, se lo impiden. Vive por y para la poesía.

Su composición sobre Tchouang-tseu, resume prácticamente, según van Praag, la concepción china del arte¹⁰⁰:

Tchouang-tseu se volvió mariposa en sueños;
 al despertar, la mariposa se transformó en Tchouang-tseu.
 ¿Cuál era el verdadero de estos seres alternos
 en el curso en que alternan vida y sueño?
 El agua, cuando corre hacia la mar profunda,
 vuelve a su limpidez en los arroyos claros.
 El cultivador de melones al borde de un mar verde
 fue soberano un día de las colinas principescas.
 Así riqueza y dignidad manifiéstanse efímeras.
 Tú lo sabes, lo sabes y admitirlo no quieres.

(Trad. de Patricia Guillermez: *La poésie chinoise.*)

Ateo y amigo del vino, Li-Tai-Po recuerda a Omar Khayyam. La poesía es para él eternización del momento que pasa, y el vino, el mejor consuelo, la más fácil manera de evadirse de un mundo en el que reina el más caprichoso de los destinos. No hay providencia sino azar. Por fortuna nuestra estancia en la tierra es breve y parecida a un sueño. Parece ser que la meditación sobre el destino de los hombres condújole a un sereno ateísmo que no le impidió gozar los bienes volubles que le ofreció la vida. El vino, acaso el supremo:

¹⁰⁰ H. van Praag: *Sagesse de la Chine*, Verviers, 1966, pág. 188.

Vivir en el mundo es soñar largo sueño.
 Mientras confusamente se agita nuestra vida, se agota y
 por fin se apaga.
 Por eso me embriago hasta el anochecer
 y vacilo y caigo dormido al pie de las columnas.

El ruido que viene del fondo de una sala me despierta.
 Entre las flores cantan los pájaros.
 «¿En qué estación estamos?» pregunto sorprendido,
 Y sólo me responde con píos de oropéndolas la brisa
 [abrileña.

Tal vez suspire conmovido.
 Pero vuelvo apresuradamente al vino
 y canto a plena voz un himno a la brillante luna.
 Cuando acabe mi canto
 de nuevo habré perdido la conciencia de mí mismo.

(Trad. de G. Soulié de Morant, incluido en
La pasión de Yang-Kwé-Feï, Madrid, s.f.)

Las canciones al vino de Li-Po tienen un regusto amargo y la
 última gota sabe a desesperada soledad.

Una jarra de vino entre las flores.
 No hay ningún camarada para beber conmigo,
 pero invito a la luna
 y, contando a mi sombra, somos tres...
 Mas la luna no bebe,
 mi sombra se contenta con seguirme.
 Tardaré poco en separarme de ellas:
 ¡La primavera es tiempo de alegría!

(Trad. de Marcela de Juan: *Breve antología
 de la poesía china*, Madrid, 1948.)

Por su contraste dramático con su contexto precedente el verso
 más triste es el último, precisamente el que celebra la alegría
 primaveral.

Entre las muchas facetas del genio de Li-Po es habitual sub-
 rayar la época, extraña, se ha dicho, a la poesía china: Li-Po canta

no los grandes emperadores ni los caballeros, sino los héroes populares, aquellos que viven en la memoria del campesino, del pastor, del industrial, del comerciante.

Lo épico es en la poesía de Li-Po una pincelada, acaso un brevísimo cuadro:

No se mostrará ya más tiempo la suprema elegancia.

¿Quién se ocupará de nuestra decadencia?

La misma tempestad que arrebató a los reyes

dobla humildes plantas y débiles hierbas.

La guerra al Imperio convierte en Reino de zarzas y espinos.

El tigre y el dragón se disputan su presa.

A los locos del país de Isrinn se parecen los soldados con sus
[armas.

¿Cómo con perfectas canciones será contenido el desastre?

Duelo y dolor a los hombres desolados torturan.

Tal encabritados corceles suben y bajan las olas rebeldes.

Revientan y la inmensa llanura recubren.

Innumerable metamorfosis de triunfos y derrotas transcurren.

El Imperio y sus gobernantes se agitan en el caos.

Cuando la paz reinaba en otro tiempo,

al de las perlas eclipsaba el esplendor de los adornos.

Pero a su antiguo origen ha vuelto la sacra dinastía

y, despojados de sus túnicas, los más nobles están desnudos.

Mi decisión es firme: quiero cambiar de vida.

Ya no reflejarán mis versos la luz de mil primaveras.

A imitación del Sabio,

tiraré mi pincel, ya que huye el Unicornio.

(Tr. de G. Soulié de Morant: *La pasión de Yang-Kwé-Feï.*)

En el poema *El jinete bárbaro* el acento épico es patente:

El bárbaro jinete del Norte

de ojos azules bajo el gorro de piel de tigre,

blande al reír sus dos sables:

ni un ejército atreveríase a enfrentarlo.

Su arco se alza, animada luna creciente:
 una oca salvaje cae del cielo.
 Con redoblados golpes su látigo chasquea,
 y se interna, de caza, en el desierto.
 Franqueado el umbral hacia atrás nunca mira:
 nada vale la muerte para vengar en el Imperio
 el orgullo de cinco jefes que al alto cielo igualan.
 Tal lobo, destruye y saquea
 búfalos y caballos hacia el Norte dispersos.
 Carne viva desgarras como tigre famélico.
 Habita en la montaña
 sin preocuparse por la nieve eterna.
 Su esposa ríe, a caballo,
 con su rostro de oscuro plato de barro,
 y dispara a los pájaros que vuelan.
 Extrañamente recortada es su curva silla,
 mil fuegos centellean las cintas de su cabeza.
 Tal enjambre de abejas, belicosas
 chorrea sangre su cuchillo
 y las gotas caen, rojas perlas, en la arena.
 ¿Qué importa su nombre? No se supo jamás.
 Pero, agotado, el soldado pregunta
 cuándo desaparecerán del mundo estos lobos infernales
 para que, al fin, un día, gocen la paz su padre y sus hijos.

La nota pacifista es como un continuo ritornelo en los poemas chinos sobre la guerra. Es el amor a la paz de los pueblos agricultores, desde los chinos hasta los egipcios y sumeros, señalada por Ortega y Gasset en su *Teoría de Andalucía*.

El tema épico admite en Li-Po toda una gradación que acaba en notas de puro lirismo:

La mujer del guerrero, en su telar,
 teje en silencio el brocado de seda.
 Las cortinas, purpúreas de los rayos
 postreros del crepúsculo.
 Suspende su trabajo. Piensa con desaliento
 en el siempre esperado.
 Gana en silencio el solitario lecho,
 y sus lágrimas caen como lluvia estival.

(Trad. de Marcela de Juan: *Op. Cit.*, pág. 50.)

La pieza en cuestión no tiene nada de épica. Expresa la emoción, no más, de la esposa del guerrero, condenada a vivir solitaria. El guerrero, según se desprende del texto, no es precisamente un héroe, sino un simple soldado. Es ésta una estampa de costumbres, o mejor, de un tipo humano.

Sí, captamos lo popular en el siguiente retrato del bandido Tchao, y la simpatía con que es tratado el tema:

Este valiente Tchao lleva su casco atado con una gruesa cuerda.
 Pero su sable del país de Hu es pulido como un espejo y brilla
 [cual la nieve.
 La silla, bordada de plata, centellea sobre el blanco corcel.
 Y cuando él pasa, rápido como el viento, diríase una estrella
 [fugaz.

(Trad. de Marcela de Juan: *Op. Cit.*, pág. 55.)

El «poeta social» ha tenido en China larga preparación. Tou-fou, con sus poemas condenatorios de la guerra y de la injusticia, inaugura en firme la prestigiosa pléyade que culmina con Po-Chu-Yi.

Tou-fou, tan estimado en China como Li-Po, arrastra una vida de miserias y peregrinaje en busca de empleo. Conoce la pobreza, la enfermedad, el desamparo y expresa intensamente sus experiencias en un lenguaje que se acerca al coloquial. Lo vivido tiene más valor y relieve en su poesía que lo especulativo. Por otra parte, su posición intelectual titubea entre el confucionismo y el taoísmo.

Conoció el favor y la desgracia: censor imperial largo tiempo, gobernador desterrado a lejana provincia, dimite su cargo y recorre las hermosas comarcas de Le-tchrwann. Regresa a la corte donde ostenta la dignidad de viceministro durante seis años, para volver a sus peregrinajes. Murió de hambre. Tou-fou protesta enérgicamente contra la guerra. Su *Canto de partidas* es significativo:

Los furgones retiemblan,
 los caballos relinchan.
 Los que parten llevan el arco y el carcaj en la cintura.

Madres, mujeres, hijos, les acompañan a pie,
 pero la polvareda oculta ya el puente del Sur,
 recogiendo sus harapos, arrastrando los pies, gimen al regresar.
 Y sus lamentos suben hasta el cielo.

Los transeúntes, de paso, interrogan a los soldados
 que responden: «Siempre se está en la lista de la partida.»
 Uno, que a los quince años iba hacia el Norte a defender la línea
 [del Río Amarillo,
 tiene que ir de guarnición al Oeste a los cuarenta.

Antaño, sargento en su aldea, con su pañuelo a la cabeza,
 con los cabellos grises vuelve a ella, para, luego, partir a la
 En la frontera corre la sangre. [frontera.
 Un lago de sangre.

El señor de la guerra quiere y se obstina en abrir la frontera.
 ¿No os dijeron que en nuestra provincia de Chan-toun, en dos-
 [cientas ciudades,
 en mil villas, en diez mil aldeas, no crecen más que espinos?
 Si la mujer es lo bastante fuerte ella conduce el arado.
 Que la casa se asiente sobre tumbas poco importa.
 Y sin descanso, duros combates nuestros soldados sostienen,
 echados hacia delante como si fueran volatería o perros.

Si el jefe lo interroga
 no oculta el hombre su tristeza
 y todavía el invierno pasado,
 antes de que se nos hubieran retirado los pasos del Oeste
 el cobrador exigíanos impuestos.
 ¿Dónde conseguir el impuesto?
 Ahora tener un hijo es una gran desgracia,
 una alegría si lo que nace es una niña
 porque, al menos, se la puede casar con un vecino.
 Pero un hijo no tiene otra sepultura que la hierba salvaje.
 ¿No habéis visto
 en las riberas de Kukunoor
 las blancas osamentas que nadie ha recogido?
 Indígnanse los muertos recientes, los antiguos se quejan.
 Bajo el sombrío cielo y la lluvia insistente se les oye gemir.

(Trad. L. Laloy: *Choix de poésies chinoises*.)

El «poeta social» se siente investido de la humanitaria misión de elevar al emperador las aspiraciones y los pensamientos del pueblo. Piensa que éste es el fin supremo de su arte, antes que el divertimento y el deleite estético en sí. Su concepción de la poesía es moral. Ser poeta es ser voz de la inmensa mayoría iletrada, pero sabia a su modo. En su calidad de intérprete del pueblo se esfuerza por hallar un lenguaje próximo al del común de las gentes. Tal fue, en resumen, el punto de vista del más grande «poeta social» T'ang, Po-Chu-Yi, que pertenece ya al siglo IX. El tono patético de su lírica personal nos conmueve, a través de traducciones, después de mil doscientos años:

No pienses en las cosas que fueron y pasaron:
pensar en lo que fue es añoranza inútil.
No pienses en lo que ha de suceder;
pensar en el futuro es impaciencia vana.
Es mejor que de día te sientes como un saco en la silla;
que de noche te tiendas como una piedra en el lecho.
Cuando viene el yantar, abre la boca;
cierra la boca cuando viene el sueño.

(Trad. Marcela de Juan: *Op. Cit.*, pág. 64.)

Al prestigioso grupo de los «poetas sociales» pertenecieron Yuan Tchen y Lieu-Yu-Si.

El amor a la naturaleza caracteriza al poeta chino que transfunde al paisaje sus sentimientos transformándolos en un «estado de ánimo». Pero dentro de este rasgo común se distingue una serie de poetas a los que se suele calificar de «paisajistas». El sentido pictórico y la intención estética se funden en su arte sutil que puede rivalizar con la pintura propiamente dicha.

Los tres tipos de poeta: filosófico, social, paisajista, debemos de aclarar que rara vez se dan «puros». El paisaje es común a los tres, y, en menor grado, la preocupación social y la inspiración filosófica. Es la preeminencia de una de estas orientaciones la que podría justificar esta trilogía tipológica.

EL POETA EN LA EDAD MODERNA

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

EL POETA RENACENTISTA

Arnold Toynbee ha dejado bien en claro que el fenómeno del Renacimiento no es uno, sino múltiple en el espacio geográfico y el tiempo histórico. Lo correcto es, por eso, hablar de los «Renacimientos». Estos presentan variedades específicas que permiten agruparlos en diversas clases genéricas. Su denominador común es la resurrección o la invocación de un «revenant», distinto según la época y el país, según también la naturaleza del fenómeno renacentista, que no siempre es artístico ni literario¹.

Después de la ya clásica interpretación de Burckhardt del Renacimiento italiano, la cantidad de geniales exégesis es abrumadora.

Uno de los problemas fundamentales, el de los límites cronológicos del Renacimiento italiano, es luminosamente tratado por Hauser, que los sitúa en el origen de la economía dineraria europea, a partir del siglo XII². Sobre la base de la aparición del dinero y de su dinámica, estudia A. von Martin sus caracteres sociológicos³. Los interesantes problemas que se plantean y los no menos interesantes puntos de vista desde los cuales han sido enfocados, así como las trascendentales conclusiones derivadas, escapan al campo de estudio de este trabajo.

Cuando escribimos sobre el poeta renacentista lo hacemos pensando en Italia, España, Francia, Portugal, etc..., de los siglos XV al XVI. Pensamos en el Renacimiento por antonomasia, el italiano, que por extensión, pudiéramos calificar de europeo y renunciamos a tocar siquiera la completa problemática que entraña. Basta a nuestro propósito el panorama general donde surge el «poeta renacentista», ficción descomponible, como luz en cristalino prisma, en una rica variedad de subtipos nacionales.

El poeta es siempre fruto de una sociedad concreta y de-

¹ A. Toynbee: *Estudio de la historia*, t. X, Buenos Aires, 1962.

² A. Hauser: *Op. Cit.*, t. I, págs. 373 y sigs.

³ Alfred von Martin: *Sociología del Renacimiento*, México, 1962.

terminada, y ésta es configurada por esenciales factores económicos y sociales. En tal aspecto para partir de la base diremos que la característica primaria es el cambio del mundo económico, la transformación de la economía rural, inmueble y nobiliaria, con su estatismo, por la dinámica, urbana y burguesa economía del dinero, que, a partir de entonces, es lícita a los cristianos y que en la Edad Media habíase iniciado entre los judíos, afincados en los reinos occidentales. A la economía anárquica medieval sucede la ordenada y previsora del Renacimiento, decaen los gremios, surge con pujanza la iniciativa individual y, en el caso de Italia, se registra una rápida adaptación de la nobleza al nuevo orden económico: se torna urbana, se aburguesa, no desdeña el comercio y pronto se convierte en una genuina aristocracia mercantil. En el orden social la «sociedad» se opone a la «comunidad» medieval. En ésta el individuo era casi nada; en aquélla, lo es casi todo. Todo se transforma en «negocio». El «condottiero» es un empresario.

Surge una nueva mentalidad en la que la «ratio» vence a la «traditio», el «tiempo» (que es dinero) al espacio (que es suelo). En la Edad Media monopolizaba el poder quien fuera dueño de la tierra: por tanto, el señor feudal; pero ahora, quien supiera aprovechar el dinero y el tiempo sería dueño y señor de todas las cosas. Estos son los instrumentos nuevos de poderío: dinero y tiempo, ambos fenómenos de movimiento⁴.

El artista plástico surge por lo general de la clase artesana e incluso el literato, como Leonardo, siente alta curiosidad por la técnica. El arte se nutre de savia popular y se estabilizan las literaturas vernáculas⁵.

Las ciudades-estados, animadas por inusitada actividad industrial y comercial, son centros artesanos y artísticos en intenso intercambio entre sí y con el Occidente europeo. El fenómeno de las irradiaciones e intercambios es típico. La imprenta contribuye poderosamente, pero el hecho no se reduce al libro. Los sabios, pensadores, poetas, viajan. Recordemos a Erasmo, a Vives,

⁴ A. von Martin: *Sociología del Renacimiento*, México, 1962, pág. 32.

⁵ Alfonso Valdés escribe el *Diálogo de la lengua* para demostrar que la castellana es una lengua «basilea» o imperial, digna de codearse con las clásicas. El toscano llega a ser la lengua de Italia y es defendido por Pietro Bembo en *Prose della volgare lingua*. Du Bellay escribe: *Defense et illustration de la langue française* y los poetas de la «Pleíade» se consagran a enriquecerla con cultismos y neologismos.

a Garcilaso. Las guerras italianas y contra la Reforma, las campañas contra los turcos, las rivalidades francoespañolas, todo remueve al Occidente y el campo de batalla «par excellence» es Italia. La guerra tiene por escenario Florencia, Milán, Nápoles, Roma, Venecia... El trasiego de gentes es incesante. Italia es para el español del xvi tan familiar como España. «Con la dinastía aragonesa en Nápoles (s. xv) se establece un fácil contacto entre España e Italia; con la entronización de Renée de France como duquesa de Ferrara, dejan un poco de existir los Alpes; con la presencia como gobernadora de los Países Bajos de Margarita de Austria o de María de Hungría, el Norte y el Sur se avecinan. Las cortes son plurilingües. La platonizante de Lorenzo de Médicis, en Florencia; la de León X, en Roma; la española de los Reyes Católicos, la de Francisco I, son las más prestigiosas...»⁶.

El clásico mecenazgo revive con las «renascentes litterae» griegas, latinas, hebreas. Los municipios, las repúblicas, los príncipes y reyes, el papa y los cardenales, dispensan generosa acogida a los artistas, principalmente a pintores, escultores, arquitectos. Los poetas gozan de todos los honores.

Por todas partes en el mundo intelectual y artístico se extiende la influencia platónica. El fenómeno es general y lo mismo se comprueba en León Hebreo que Alberti, cuyos tratados valen por todo un programa estético de la época. El racionalismo que impera en la esfera económica también guía las especulaciones teóricas de los tratadistas. Para Alberti la categoría suprema es la «concinntas» o conveniencia razonada de las partes, fundada en una «mimesis» que no es exactamente la aristotélica. La obra artística es semejante a un ente orgánico: «velut animal aedificium». Debe reflejar el orden cósmico y por ello obedecer a una ley matemática. En la interpretación de los números, que encierran ocultas virtudes místicas, perviven creencias medievales. En Alberti es patente una aritmología mística. En las escalinatas deben imperar los impares para que el creyente entre en el templo con el pie derecho⁷. La obra artística es vida y número, organismo y ley. La «concinntas» exige el cumplimiento de tres condiciones: el «numerus», la «finitio» o sentido melódico de la disposición de las partes y la «collocatio» o posición del con-

⁶ V. L. Saulnier: *L'esprit de la Renaissance européenne*, pág. 68 (en *Histoire Universelle des Littératures*, París, 1955, t. 2).

⁷ R. Bayer: *Historia de la estética*, México, 1965, pág. 107.

junto. Estas ideas expuestas en *De re aedificatoria* expresan muy bien en líneas generales los principios fundamentales de la estética renacentista, hasta el punto de que Leonardo es considerado por algunos como un epígono de Alberti o, lo que es casi lo mismo, a Alberti, precursor de Leonardo⁸. Ambos encarnan el tipo de «uomo universale» con una brillantez admirable.

La sombra del *Timeo*, Parménides, Filebo, los influjos pitagóricos y de Empédocles, planean sobre las ideas de Alberti⁹, vuelto hacia la Antigüedad clásica, como los tratadistas literarios.

Francisco Sánchez, «el Brocense» escribía hacia 1581 en sus *Anotaciones y enmiendas a las obras de Garcilaso* que no tenía por buen poeta «al que no imita los excelentes antiguos». Por imitación ha de entenderse «apropiación». ¿Qué significaba «apropiación» en el Brocense? Coincidimos con Antonio Vilanova en juzgar resuelto el problema con la clarividente aclaración de Menéndez Pelayo: «Apropiarse o imitar no significa otra cosa que asimilar tan entrañablemente a los antiguos que el poeta alcance en su obra una perfección análoga a la conquistada por ellos.»

Es el mismo punto de vista de Herrera, el cual no rechaza el principio de imitación clásico, pero siempre en compatibilidad con la originalidad y ampliando la «imitación» a los poetas griegos y no sólo a los latinos. Rechaza la exclusiva imitación de los italianos. La imitación de ambos debe tender ambiciosamente a «superarlos»; no debe ser inerte y fría copia. Mas para conseguir la difícil meta hay que ser poeta y, además, saber mucho¹⁰.

Las monarquías occidentales reciben, pues, de Italia, la nueva estética y los nuevos ideales y se aplican a imitar, en el sentido que recomienda el Brocense, los ejemplares modelos clásicos. No obstante, sólo sacrificando singularidades muy relevantes, se puede forjar la especie única del poeta. Comparemos la diferente actitud espiritual de un renacentista inglés y un italiano, de un alemán y un español.

Ahora bien, cuando pensamos en términos de «Renacimien-

⁸ En opinión de Hauser, Leonardo no añade nada nuevo a las doctrinas de Alberti (*Op. Cit.*, t. I, pág. 450).

⁹ L. Venturi: *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, París, 1952.

¹⁰ A. Vilanova: *Las fuentes y los temas de la «Fábula de Polifemo» de Góngora* («Introducción»), Madrid, 1957.

to» siempre nos referimos a Italia. En ella florece el tipo «representativo».

El poeta no experimenta en su situación social cambio notable. El gran ascenso fue el del artista plástico que al independizarse del gremio es equiparado al rango del escritor. Hauser llama la atención sobre el nacimiento, en esta época, de la idea de «genio», como hombre excepcional e inspirado, no sujeto a reglas ni recetas. La obra de arte es creación de una personalidad independiente que tiene potestad para dictarle sus normas.

El poeta es un iniciado en el humanismo y tiene plena conciencia de su autonomía. Se dirige a un público numeroso y si en el cuatrocento se mantiene apegado a la nobleza y a la defensa de los intereses señoriales, en el siglo XVI cambia su rumbo y se mueve en todas las direcciones. La imprenta que trajo el abaratamiento del libro produjo dos consecuencias importantes: el nacimiento del comercio librario y el derecho de propiedad intelectual. El fácil acceso al libro aumenta el número de lectores. Nace un público lector, reducido, al principio, a una minoría y que será la célula germinal del gran público, que más tarde hará posible el gran comercio librario.

El poeta, con todo, puede soñar en su independencia económica, pero de hecho no la alcanza y, aunque sea un profesional de las bellas letras, reconocido como tal, tiene que buscar un mecenas o alternar, como en nuestros días, la profesión literaria con otras actividades. El desposorio de las «armas y las letras» es propio del Renacimiento. Las «armas», noble profesión de caballeros y «modus vivendi», más que nunca ahora, época de las tropas mercenarias o profesionales. Las «letras», profesión improductiva, actividad lujosa del caballero. (Los «caballeros andantes», héroes populares de la novela, fueron cultores de las Musas.) El origen clásico de la unión renacentista de «las armas y las letras» ha sido agudamente visto por Guillermo Díaz-Plaja en su sustancial estudio sobre *El espíritu del Barroco*: «Los rasgos que fijan el perfil del clasicismo restaurado participan de los que son esenciales en diversas circunstancias de tiempo y lugar dentro del complejo cuadro de características del milenio esplendoroso de Grecia y de Roma. Así, por ejemplo, el arquetipo del hombre modélico se solicita de Grecia, pero simultáneamente de Esparta y de Atenas. El debate o cuestión de las armas y de las letras que late ya en la más recóndita Edad Media (*Diálogo de Elena y María*, don Juan Manuel), se corona en el pleno Renacimiento

delineando el tipo humano que concentre, con plena armonía, las dos actividades. Precisamente esta concentración de las características clásicas en una sola fórmula es lo que se llama Renacimiento. El oráculo manual de la cortesanía quinientista, el *Cortegiano* de Castiglione, atribuye, pues, al hombre ejemplar la excelencia en el militar ejercicio y en la actividad deportiva (equitación, carrera, salto, jabalina, juego de pelota, natación, I, iv), pero pule y afina tan atlética vitalidad y conocimiento de las letras y de las artes, de la música y de la ceremonia, de manera que se produzca un equilibrio pleno. Modelo griego: Alejandro, discípulo de Aristóteles y devoto de Homero; ejemplo romano: César, actor y autor de su historia. Desde Garcilaso a Cervantes he aquí la pauta a que debe ajustarse el hombre que aspire a la plenitud. Porque si 'en las cosas graves y peligrosas de la guerra la verdadera espuela es la gloria' (Id. I, ix), ésta precisa de las letras para perpetuarse. Esta es la clave de la armonía¹¹.

Al lado del «poeta-soldado» florece el «religioso» (clérigo o fraile), el «preceptor» (que educa al hijo del señor o del rey), el «cortesano»... Pero la actividad típica es en algunos países las «armas». En España las armas y la Iglesia, que encarnan Garcilaso y Fernando de Herrera.

El ejemplo de la Antigüedad opera sin duda con la fuerza que le atribuye Díaz-Plaja. El fenómeno del «condottierismo» se inspira en los antiguos capitanes, pero se asienta sobre cálculos económicos...

Cuando se pone uno a pensar en el mundo artístico del Renacimiento ocurre que se perciben discordancias y novedades ajenas a la Antigüedad. En el terreno de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la poesía, del teatro, se nos descubren cosas que en vano buscaríamos en el arte grecorromano. Son muchos los historiadores de la cultura que repararon en ello. Ni Brunelleschi ni Masaccio, por ejemplo, repiten nada antiguo¹². Poliziano o Herrera no lo repiten tampoco. Su poesía podrá estar impregnada de platonismo o de los elegíacos latinos, resonarán en ella ecos pindáricos u horacianos, pero constituye algo nuevo, que es coronación de un proceso que parte de la lírica trovadoresca y de Petrarca.

¹¹ G. Díaz-Plaja: *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940, páginas 21 y 22.

¹² Alfred Weber: *Historia de la cultura*, México, 1956, pág. 239.

La admiración por el «vates» antiguo influye en que se rodee al poeta de una «aureola» y que se le abran todas las puertas, aunque su origen sea el más humilde. Angelo Poliziano, erudito y poeta, nacido en la pobreza, es un personaje en la corte de Lorenzo de Médicis, donde educa al príncipe Pedro. Es un escritor erudito, enciclopédico, y poeta en lenguas latina e italiana. Sus *Canzoni a ballo e Canzonette*, sus *Stanze per la Giostra del Magnifico Iulano di Piero de Medici*, su *Favola di Orfeo*, tienen que ver con la poesía clásica por las alusiones más que por sí mismas:

Ben venga maggio
e'l gonfalon selvaggio!

Ben venga, primavera
che vuol l'uom s'innamori,
e voi, donzelle, a schiera
con li vostri amadori
che di rosi e di fiori
vi fate belle il maggio...

Esos versos traen a nuestra memoria la poesía de los trovadores y del «dolce stil nuovo».

Si un poeta encarna el típico maridaje de las armas y las letras es Garcilaso. Poliziano, hombre del pueblo, y Garcilaso, de claro linaje caballeresco, gozan por igual del favor de sus respectivos príncipes. Toda la vida del poeta toledano discurrió de campaña en campaña. Guerras, amores, camaradería militar, poesía, amistades literarias italianas y españolas, resumen su breve existencia.

Su popularidad se limita a las minorías literarias y a las cortesanas que son las preparadas culturalmente para estimar su obra. Esta obra que trae a España influencias italianas, que definitivamente arraigan, representa, mejor que cualquier otra, la personalidad del poeta renacentista, pues en Garcilaso faltan aquellos rasgos medievales que perviven, por ejemplo, en Fernando de Herrera o Fray Luis de León: hay ausencia de dos temas muy del Renacimiento español: el religioso y el bélico, por lo que Azorín le atribuye un «laicismo absoluto». Lo religioso y lo guerrero juegan un papel importante en Herrera y Luis de León, que no vivieron la guerra. Garcilaso, que en ella pasó la

vida, no la canta. Canta —como hubiera hecho el mismo Marte— al amor. En el amor analiza y expresa su íntimo yo, lo que para Montesinos constituye la máxima novedad de Garcilaso y no la feliz adaptación del metro endecasílabo.

La originalidad de nuestro poeta reside más que en el tema en la vibración personal. ¿Cuál más repetido que el inspirador del Soneto

En tanto que de rosas y azucenas...?

Sin embargo, en Garcilaso, suena a novedad y nos transmite el hondo temblor de su espíritu. En este Soneto (magistralmente estudiado por Dámaso Alonso¹³) sedimentase un «topoi» de tradición —egipcia, hebrea, china, griega, romana, latino medieval, romance...—, que continúa sin interrupción hasta nuestros días y muy en boga en la Italia renaciente, donde lo había popularizado Lorenzo de Médicis en la famosa Canción

Come è bella giovinezza...

El Soneto demuestra el fenómeno, señalado por Dámaso Alonso, de que la «imitación» puede ser una forma de revelar la «originalidad»¹⁴.

La gran influencia que recorre los *Sonetos* de Garcilaso es el petrarquismo, factor que modela y estructura la materia espiritual, pero no subyuga el fuego del sentimiento personal, siempre palpitante en nuestro poeta.

Gonzalo Sobejano defiende que la poesía renacentista significó una desviación de rumbo desde lo ético hacia lo estético¹⁵. (Lo «estético» renacentista significó, a nuestro juicio, más que la búsqueda de lo «bello» la realización de «lo perfecto».) La

¹³ D. Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1964, páginas 181 y sigs.

¹⁴ A propósito del análisis estilístico del fragmento inicial de la 3.ª Egloga, D. Alonso escribe: «¿Por qué la virtud comunicativa de la representación de ese mundo en Garcilaso —en este imitador de lo italiano— es tan superior a toda la de la poesía italiana de su misma época, es decir, la poesía de donde el mismo Garcilaso procede?» (*Poesía española*, Madrid, 1957, cap. III, pág. 52).

¹⁵ Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1960.

«belleza» ideal es la clásica; de ahí deduce que tal actitud entraña una represión de los sentimientos, un encubrimiento de la emoción que, a veces, raya, o tal nos parece, en la frialdad. La autoridad de los clásicos es la causa de que el poeta renacentista no se decida a darnos sus impresiones directas del mundo, sino una visión mediatizada por el modelo clásico: de ahí el bucolismo artificioso que en Garcilaso, como en Virgilio, significó una admirable alianza de lo convencional con lo real¹⁶.

Las coacciones, que son los elementos convencionales imperantes (doctrina platónica del petrarquismo, paisajismo bucólico al modo pastoril) no ciegan el manantial del sentimiento, ni éste es más débil ni menos verdadero porque esté poderosamente velado.

Se habla demasiado a la ligera, pero con una suficiencia que alarma, de cosas como «la proyección desnuda del yo». ¿Quién ha proyectado su «yo» desnudamente? La «psicología profunda» nos enseñó desde hace casi 60 años que ese fenómeno no existe, y que la personalidad procede etimológicamente de «persona» o «máscara», y no en vano.

El «yo» exhibido no se manifiesta con más desnudez que el velado. En la exhibición romántica, o unamunesca, del «yo» puede haber más tortuosidad y velamento que en la contención clásica.

Como hubo una convención expresional clásica, veladora del «yo», hay una convención exhibitoria. El poeta se siente coaccionado e impulsado en nuestros días a exhibir su interioridad y sus sentimientos. ¿Quién asegura que lo haga? Pero la atmósfera espiritual de la época lo impone. Es condición de tener buena crítica. Es casi algo exigido.

En Francia, el poeta de la «Renaissance» muestra una actitud menos acogedora que el español hacia lo italiano. El caballero ideal no se inspira en el modelo del «cortesano» retratado por Castiglione, sino en el ejemplo que ofrecen las novelas de caballería.

¹⁶ «El paisaje de Garcilaso, que viene de Italia (Sannazaro, etc...), era ya en Italia convencional. En Italia, cansa. En España tiene la virtud fecundante y vivificante que al injerto del árbol viejo le infunde la savia del arbolillo naciente. Y hay un factor geográfico: en España, en la meseta seca y ardiente, este paisaje cobra un nuevo encanto: es una delicia para los sentidos atormentados, hostigados por el ventarrón árido de la paramera.» (D. Alonso: *Op. Cit.*, supra, pág. 52).

Ronsard y sus compañeros están animados por un propósito educador y aspiran «a transformar la corte de los príncipes en ejemplo de una sociedad perfecta y en seminario de las más altas disciplinas. Gracias a ellos, una academia, protegida por Carlos IX, especie de salón más grave, donde la universidad, el parlamento, la literatura fraternizan con los grandes señores y damas educados en el humanismo, celebra con regularidad sus sesiones, con el doble propósito de agradar al rey y de acostumar al público a las diversas modalidades del pensamiento humanista»¹⁷.

Ronsard crea una ambiciosa forma poética: el himno, cuyo remoto precedente fueron los del estoico Cleantho y el alejandrino Calímaco, pero cuyo inmediato precursor fue el poeta bizantino Miguel Marullo, en sus *Hymni naturales*. Su significación dentro del panorama renacentista francés recuerda a la «Oda» de Fernando de Herrera. En el «himno» canta Ronsard su concepción humanística del mundo, mientras que Herrera, al modo pindárico, celebra los grandes hechos de armas peninsulares, victorias y descalabros.

Porque a pesar de su actitud de escritores «vuelto hacia la Antigüedad» y absortos en amorosas introspecciones, los poetas renacentistas no permanecieron indiferentes a los problemas político-sociales de su tiempo. El problema religioso, más acusado en Francia con la difusión creciente del calvinismo, obliga a Ronsard a tomar un partido y ataca francamente a los hugonotes. Sigue con vivo interés las peripecias políticas, y el espectáculo de una época carente de héroes le impulsa a cantar los antiguos para incitar a sus contemporáneos a imitarlos, con un acento en ocasiones pesimista y nostálgico:

Las! Madame, en ce temps que le cruel orage
menace les Français d'un si piteux naufrage,
que la grêle et la pluie, et la fureur des Cieux
ont irrité la mer de vents sedicieux
et que l'Astre Jumeau ne daigne plus reluire,
prenez le gouvernail de ce pauvre navire,

¹⁷ A. M. Schmidt: *La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance* (en *Littératures françaises, connexes et marginales*), París, 1958, páginas 216-217.

et malgré la tempête, et le cruel effort
de la mer et des vents, conduisez-le à port.

... ..
Ha! que diront là-bas sous les tombes poudreuses
de tant de vaillants Rois les âmes généreuses?
Que dira Pharamond, Clodion et Clovis!
Nos Pepins, nos Martels, nos Charles, nos Louis
qui de leur propre sang à tous perils ed guerre
ont acquis à leurs fils une si belle terre?

(«Discours des misères de ce temps», à
la mère du roi, Catherine de Medicis.)

Herrera, como los maestros de la Pléyade, se preocupa por el problema de la lengua poética, que diferencia del pulido idioma cortesano y del coloquial, siguiendo de cerca la doctrina de Bembo (*Della volgare lingua*) y defendiendo una posición aristocrática en la esfera intelectual y artística¹⁸.

El fenómeno de las «tertulias», «salones», «academias», donde se reúnen poetas, humanistas, grandes señores, es común a Francia, España, Italia. Su trascendencia literaria es de primer orden y demuestra que las orientaciones poéticas prosperan al calor de una minoría socialmente heterogénea, donde todos se sienten hermanados en el culto de las Musas. Así surgen reuniones como la Academia sevillana de Juan Mal Lara, en la Alameda de Hércules, a la que concurren Francisco Medina, Mal Lara, Fernando de Herrera, y otros notables ingenios. Y las *Anotaciones* de Herrera, manifiesto poético de la Academia, recogen las opiniones del grupo.

Herrera es el creador de la oda pindárica. Su significación en nuestras letras recuerda a la de Ronsard en las francesas. Las glorias de la casa de Austria fulguran en ellas, lo mismo que en los himnos y odas de Ronsard la crisis de las guerras de religión. El patriotismo de Herrera es muy español: consiste sobre todo en exaltar los triunfos y los valores nacionales. Desde el siglo XVII existirán en España dos corrientes: la «enaltecedora», aunque sea gratuitamente, de la patria, dispuesta siempre a entonar alabanzas retóricas, y la «crítica», poco popular, y

¹⁸ Amado Alonso: *Castellano, español, idioma nacional*, Buenos Aires, 1958, págs. 71 a 85.

con menos eco en las posteriores generaciones poéticas: de ésta, la gran figura fue Quevedo.

Las «renascentes litterae» incluían la literatura hebrea, porque el paganismo implícito al «revenant» grecorromano no obstaculizó el florecimiento de los estudios bíblicos, y paralelamente al helenista o latinista, prosperó el hebraísmo. El «poeta religioso», característicamente español, alimenta su espiritualidad con profundos estudios bíblicos que no impiden su amor a los clásicos grecolatinos ni su petrarquismo platonizante. Así se nos muestra Luis de León, un eclesiástico, acaso el más representativamente español de todos nuestros poetas renacentistas. Su obra demuestra mejor que ninguna las supervivencias medievales en nuestro Renacimiento. La cultura bíblica contrapesa y equilibra la clásica. Traduce «salmos» veterotestamentarios y «odas» de Horacio. Con él se hace teología y biblia el castellano, escribe el P. Angel Custodio Vega. En el fondo, lo esencial es lo santo. Según Vossler nunca utiliza los clásicos para testificar nada religioso o en función de lo religioso, sino como apoyo para otros contenidos, por ejemplo, para un paisaje. El poeta «philologus» sirve demasiado al «vates» e incluso llega a perjudicarlo con aditamentos que nada aportan al núcleo esencial de la composición¹⁹.

Se nos ocurre interpretar a Luis de León como un poeta entre dos mundos, que sufre violencia entre ellos y desea fervorosamente la conquista de la «altura». Todo él clama en las conocidas estrofas de la «Noche serena»:

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
despierta en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente
la lengua dice, al fin, con voz doliente:

¹⁹ K. Vossler: *Fray Luis de León*, Madrid, 1946, cap. VI.

Morada de grandeza,
 templo de claridad y hermosura,
 mi alma que a tu alteza
 nació, ¿qué desventura
 la tiene en esta cárcel baja, oscura?...

EL POETA MANIERISTA (s. XVI-XVII)

El simple enunciado pudiera ser fuente de confusiones. Por tal razón hemos introducido la inequívoca determinante cronológica. Sólo falta otra precisión: la geográfica. Aunque el arte literario manierista se registre por este mismo tiempo en países asiáticos, nosotros nos limitamos a Europa, al arte europeo, más ceñidamente, al poeta y a la poesía manieristas europeos. Antes de calificar al poeta «típico» de la centuria 1570-1670..., hemos titubeado no poco. Por inercia tradicional hubiéramos elegido el calificativo de «barroco», tan amplio, pero resumible espiritualmente en la deliciosa fórmula orsiana: «Categoría que vive en la región de los suspirantes por el lejano paraíso perdido»²⁰.

El mismo D'Ors, abogado del «barroco», distinguió una especie «sui generis», el «Barocchus Maniera».

En amplios sectores de la crítica literaria francesa perdura el viejo nombre para designar el cambio artístico y literario que se opone al clasicismo del Renacimiento, e igual ocurre en la crítica española, donde ya empieza a usarse «manierismo» en el amplio sentido sistemático que propuso Curtius. En *Literatura europea y Edad Media latina* (Cap. XV) sugiere que la oposición «clásico-romántico» sea sustituida por la de «clásico-manierista», alzando el «manierismo» al rango de «constante de la literatura europea» (también lo es de la china y la india) y de «reverso de la clasicidad de todas las épocas».

Al estudioso hay momentos en que todo esto le parece un mero cambio de nombres. Pero la denominación defendida por Curtius está imponiéndose en todo el mundo y con ella se están perfilando muy varias formas y épocas manieristas. Fundado en la concepción curtiana, G. R. Hocke estudia el fenó-

²⁰ Eugenio D'Ors: *Lo barroco*, Madrid, 1964, pág. 10.

meno manierista en el arte post-renacentista (1520 a 1650) y en la época actual²¹.

Hauser, en su gran obra *El manierismo*, realiza análoga empresa, pero el aspecto «moderno» elegido es el literario. La obra de Hocke se aplica con preferencia a los caracteres del arte manierista. Hauser completa toda una «teoría» del manierismo con una interesante «historia» que comprende la literatura. Los caracteres literarios manieristas habían sido analizados por Curtius y en un sentido semejante opera Hauser, si bien sobre un sector mucho más restringido²².

Del más alto interés estimamos el precioso libro de Wylie Sypher: *Four Stages of Renaissance Style*. Las cuatro etapas son bien significativas: 1.º) Renaissance. 2.º) Mannerism. 3.º) Baroque, y 4.º) Late Baroque. El manierismo es, en esencia, una «desintegración» frente al barroco definido por Sypher: «una fase de reintegración formal»²³.

Un sugestivo paralelo entre Parmigianino y J. Donne nos ilustra sobre la universalidad europea de la actitud manierista.

Nuestro «poeta manierista» es el que realiza su obra entre el último tercio del s. XVI y el último, también, del XVII. Es la época de los grandes descubrimientos geográficos, de la apertura de nuevas rutas comerciales con Oriente, de la hegemonía española en Europa, de la Contrarreforma, las guerras de religión, la revolución inglesa, el advenimiento de Luis XIV...

Síntomas manieristas abundan en la Edad Media (hubo manierismos antiguos y medievales), pero su culminación tiene lugar en la España del siglo XVII.

Tanto Curtius como Hauser coinciden en definir toda clasicidad como algo «forzado», de donde a nuestro juicio deriva lo insoportable a largo plazo del clasicismo. Su naturaleza «represiva», destacada por Gide (*Incidences*), influye en su breve duración. En el mismo sentido pesa el carácter «imitativo» y «preceptivo» de todos los clasicismos. Curtius habla de «crestas» o «cumbres» clásicas de efímera existencia. Hauser piensa de modo parecido y observa que lo clásico no parece convenir bien

²¹ Gustav René Hocke: *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*. Guadarrama. Madrid, 1961.

²² A. Hauser: *El manierismo*. Guadarrama, Madrid, 1965

²³ W. Sypher: *Four Stages of Renaissance Style*, Nueva York, 1965, pág. 106.

con una cultura dinámica. Por eso, en el s. XVI, la literatura y la música escapan, en amplios sectores, a su imperio. El fenómeno del Renacimiento es muy restringido, aun en Italia. Leonardo es un espíritu romántico. En Rafael y Miguel Ángel aparecen tempranas rupturas del «canon» y tendencias barrocas y manieristas.

El clasicismo italiano llevaba en sí mismo los gérmenes de su propia descomposición, porque no se basaba en una realidad armónica del presente, sino en una utópica armonía, en una ilusión pretérita, en una esperanza. No fue el fruto orgánico de una época, sino una ficción que tenía que derrumbarse²⁴.

Dentro de la poesía renacentista española se comprueban fenómenos similares. La obra de Fernando de Herrera manifiesta inequívocas facetas manieristas y, en Francia, la de Scève, en pleno auge del Renacimiento.

El Renacimiento perseguía el ideal ilusorio de conciliar lo irreconciliable: alma y cuerpo, salvación eterna y dicha mundana, dominio de las pasiones por la razón y exaltación de las pasiones, al mismo tiempo, mientras que el manierismo concibió lo espiritual como irreductible a figura material, y en oposición con todo lo no espiritual, que sólo puede ser sugerido, pero no expresado²⁵.

El punto débil de la teoría de Hauser sobre Renacimiento y manierismo radica en la interpretación del Renacimiento como época esencialmente de «crisis» por constituir un período de «transición» de la Edad Media a la Moderna. Pues toda época, según esto, sería crítica por constituir una transición entre lo pretérito y lo futuro, y la afirmación se destruye un poco a sí misma, porque si toda época es transiva, toda la historia sería crítica, una crisis ininterrumpida.

Por otra parte, la afirmación de que el Renacimiento estuvo situado entre dos épocas muy «unitarias» y «estáticas», la Edad Media y la Moderna, exige revisión. ¿Unitarias y estáticas estas «edades»?

La crisis renacentista fue la del humanismo que sometió a revisión la concepción sintética del universo, que aspiró a conciliar Edad Media con Antigüedad. El renacentista realzó la fe en el hombre, propia de la cultura grecorromana y debilitada por

²⁴ A. Hauser: *El manierismo*, Madrid, 1965, pág. 34.

²⁵ A. Hauser: *El manierismo*.

el cristianismo. El ideal «humano» exige un esfuerzo y una superación de lo instintivo: es fruto de la educación y de la sabiduría.

La Reforma, Maquiavelo, el manierismo, fueron en el fondo anti-humanistas, porque no tuvieron fe en el hombre, que muestran como un pecador caído. En este sentido, contra el «sequere naturam» estoico, se manifestaron Shakespeare, Montaigne, Calvino, Lutero, Copérnico, Marlowe, explica Hauser. Tal crisis articula, en el arte manierista, intelectualismo y antiintelectualismo.

Todo esto, manteniendo contradictoriamente formas renacentistas que acaban por ser destruidas, porque es ley general que cuando se pretenden formas perfectas, armoniosas, serenas, es paralizado el espíritu, y cuando se pretende exaltar el espíritu se llega a la disolución de las formas²⁶. (Sería interesante estudiar este trance a la luz de la dialéctica hegeliana.)

La gran revolución manierista consistió, según Hauser, en el apartamiento «consciente e intencionado» de las «rutas del arte de las de la naturaleza». El arte no copia a la naturaleza, sino que crea «como» la naturaleza²⁷.

El desprecio sistemático de los modelos y el ansia de originalidad son típicos del manierismo: «Todas las facultades tienen necesidad de maestros. Nadie sabe sin que le enseñen. Entre Dios y el que ha de saber, es menester ordinariamente otro hombre. Ninguna de estas cosas se halla en la poesía: en ella, si se dice lo que los otros dijeron, es no haber dicho nada. Decir lo que nadie ha imaginado, es ser otro poeta. Hallar camino nuevo es ir al Parnaso: ir por donde los otros han ido es rodear para no llegar. En la poesía no puede haber maestro, porque no puede ser aprendida.»²⁸

La geografía del manierismo del seiscientos comprende a la cristiandad europea y, en todas partes, el poeta presenta rasgos muy parecidos e intenciones análogas. No faltan poetas de humilde cuna, pero superabundan los hidalgos y los caballeros. La poesía reina en los salones aristocráticos e influye en la lengua conversacional²⁹. Las charlas cortesanas toman abundantes prés-

²⁶ A. Hauser: *El manierismo*, págs. 31-67.

²⁷ A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, II, pág. 546.

²⁸ Juan de Zabaleta: *El día de fiesta*, Barcelona, 1885, cap. XI.

²⁹ Se conservan descripciones que satirizan las infiltraciones del lenguaje poético en el hablar cotidiano. Zabaleta refiere varios casos, entre ellos el de la dama que dice de sus doncellas que «están haciendo flores todo el día para el jardín» y, no habiendo sido comprendida por sus con-

tamos de la lírica, la épica, el teatro. El teatro goza de popularidad universal, pero la élite prefiere la lírica, cuyo gusto la diferencia de los plebeyos. La literatura es la moda suprema. Los príncipes, los reyes, los grandes nobles versifican. A ellos dedican los poetas sus obras con larga enumeración de sus títulos y señorías.

La educación literaria es imprescindible: hablar de poesía y componer versos están de moda: Felipe IV, Surrey, el conde de Villamediana, etc..., componen poemas y muchos conquistan inmortalidad.

Índice elocuentísimo de la moda de la poesía es el increíble número de poetisas que dio España en el siglo XVII, muchas de las cuales alcanzaron merecida notoriedad como doña Cristobalina Fernández de Alarcón. Lo mismo en Francia, patria de Luisa Labbé y de Pernette du Guillet.

Si hay un poeta que encarne el arte literario manierista es don Luis de Góngora. Su vida y su obra son representativas. De noble linaje, culto y popular a la vez en amplias zonas de su obra (*Letrillas, Romances*), los caracteres formales y espirituales del manierismo literario brillan en su arte con luz propia. De todos los poetas ha sido el más allegado al manierismo literario actual, que parte de Baudelaire y llega a nosotros. Ni Donne ni Marini, ni Gryphius ni D'Aubigné alcanzaron la universal estimación de Góngora entre los poetas simbolistas y sus herederos.

Góngora une a la plenitud de las formas cultas (desarticulación consciente del equilibrio clásico) los ágiles y secretos juegos del más sutil conceptismo: es tan conceptista como cultorano Quevedo. Hay sonetos de Quevedo que pudiera haberlos firmado Góngora, y a la inversa. Gracián proclama su favorito al cordobés. Góngora es un aristócrata pesimista, poseído de su nobleza y de su arte, un «alma sdegnosa» y escéptica. Acaso en lo único en que cree es en su poesía. La profunda dedicación a ella lo prueba. Después de la poesía, su gran pasión es el juego.

Góngora, a pesar de su poesía de inspiración popular, escribe para las minorías, pues incluso sus letrillas están estructuradas y formalmente realizadas de acuerdo con el más culto y riguroso

tuturios, aclara: «Vos no parecéis de este mundo. ¿No sabéis que la gudeja izquierda, donde se amontonan todos los aliños de la cabeza, se llama jardín en el lenguaje nuevo?» (Juan de Zabaleta: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Barcelona, 1885, pág. 186).

manierismo. La simpatía que testimonian algunas composiciones por artistas contemporáneos, como el Soneto funeral al Greco, demuestran que fue sensible al manierismo pictórico, que había imperado en la corte de Felipe II.

Una de las características del manierismo, la asociación de conceptos contrarios (la «discordia concors»), y la facultad distintiva del verdadero poeta, según Tesauro, de «unir lo más dispar», se dan con profusión en el maestro cordobés.

El poeta se ha retratado en verso a sí mismo, como el Parmigianino en un espejo convexo:

Hamme dicho hermanas
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a «Hermana Marica».
Porque no os mováis
el mismo os envía
«de su misma mano
su persona misma».

Desde el principio anuncia su intención de pintarse a sí mismo, lo que cumple rigurosamente, burlándose de su propia persona:

Digo su aguileña
filomocosía
ya que no pintada
al menos escrita...

Importante asunto en aquel tiempo el de la nariz. Quevedo aprovecha la de Góngora para fustigarla, en un terrible soneto, de corte semítico, y tacharle por ella de «judío»:

¿Por qué censuras tú la lengua griega,
siendo sólo Rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?

(Francisco de Quevedo: *Obras completas*, I, «Poesía original», Barcelona, 1963, página 1195.)

Guillermo Díaz-Plaja sugiere que el popular soneto de Quevedo «A una nariz» sea una caricatura de Góngora³⁰. La nariz de Góngora fue esgrimida como fidedigno testimonio de su ascendencia judaica (probable, según M. Artigas).

Abierto de sienes
cerrado de encías;
no es grande su cuerpo,
pero bien podría
de cualquier higuera
alcanzaros higas;
la cabeza al uso
muy bien repartida.
el cogote atrás,
la corona encima;
la frente espaciosa,
escombrada y limpia.
aunque con rincones
cual plaza de villa;
las cejas en arco
como ballestillas
de sangrar a aquellos
que con el pie firman,
los ojos son grandes
y mayor la vista
pues conoce un galgo
entre cien gallinas;
la nariz es corva,
tal que bien podría
servir de alquitara
en una botica;
la boca no es buena,
pero a mediodía
le da ella más gusto
que la de su ninfa.
la barba ni corta
ni mucho crecida
porque así se ahorran
cuellos de camisa...

³⁰ G. Díaz-Plaja: *El espíritu del barroco*, pág. 79.

Góngora ha sido uno de los grandes descubrimientos de la generación de poetas del 1927. El año que define al importante grupo poético es precisamente el del 4.º centenario de la muerte del escritor. El primer gongorista del mundo, Dámaso Alonso, es uno de los poetas más importantes de su generación. Sus numerosos estudios gongorinos rehabilitan al poeta y difunden por el mundo la admiración y la comprensión de su obra. Góngora resultó no ser «oscuro» sino «difícil». El conocimiento de su poesía ha ayudado a la comprensión de todas las manifestaciones culteranas españolas y de otras, análogas, extranjeras. El que entiende a Góngora, entiende también a Quevedo, a Soto de Rojas, a Bocángel, a Gracián, a Milton, a Gryphius, a Marini. Tal ha sido la aportación trascendental de Dámaso Alonso.

Sus compañeros de generación, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, se aplicaron también al estudio de la poesía de Góngora, lo cantaron (Luis Cernuda en «Como quien espera el alba»), le rindieron homenaje en poética imitación de *Las Soledades* (Rafael Alberti), «hicieron al modo gongorino» su poesía (Miguel Hernández), o lo exaltaron poéticamente (Pablo Neruda en «Mollusca gongorina», poema del *Canto general*). La atmósfera de aquellos años, cubista, superrealista, estaba saturada de manierismo. El artista, entre 1890 y 1930 era, en virtud del ambiente y del estilo de su época, perfectamente apto para comprender el mundo y el arte gongorinos. A partir de entonces, es cuando se empieza en Alemania a clasificar conceptos artísticos confusos hasta entonces, como el de barroco. Casi simultáneamente se descubre la fase manierista del siglo XVII situada entre el Renacimiento y el alto-barroco.

Las aportaciones eruditas no han cesado desde entonces. A partir del 1930, la revalorización del manierismo volvió a renovar los estudios gongorinos. Góngora, perfectamente comprendido en su tiempo, había sido transformado por la crítica del siglo XIX en un «poeta maldito». El gran desarrollo de la ciencia literaria del «estilo», de la «estilística», pesó también no poco, pues Góngora ofrecía rica materia explorable.

De ahí que los maestros europeos y americanos de la estilística se hayan ocupado de nuestro poeta ininterrumpidamente (Leo Spitzer, Walter Pabst, Helmut Hatzfeld, E. J. Gate, E. U. Uhrhan, A. Sarre, L. Nelson, W. Monch y, siempre a la cabeza por la profundidad de sus investigaciones, Dámaso Alonso).

Por si fueran pocos los casos de analogía entre el manierismo del XVII y el contemporáneo, expuestos por Hocke y Hauser, el paralelo, ya clásico, «Góngora-Mallarmé» sería suficiente para demostrar las hondas afinidades existentes entre las centurias 1570-1670, 1870-1967. Remy de Gourmont (*Promenades littéraires*, París, 1912), Alfonso Reyes (*Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927), Francis de Miomandre (artículo en la revista «Hispania», 1918), Zdislas Milner (*Góngora y Mallarmé*, 1920), han estudiado la cuestión³¹, que Milner plantea sobre la base de la estilística principalmente. Sus conclusiones no son admisibles en bloque, según ha objetado Dámaso Alonso (*Estudios y ensayos gongorinos*, cap. «Góngora y el simbolismo», pág. 539-549.)

El problema, con todo, sigue en pie. Si leemos, libres de prejuicios y de influyentes opiniones magistrales, un poema de Góngora (el Soneto a la tumba del Greco) y otro de Mallarmé (el soneto, por ejemplo, «Ses purs ongles très haut dediant leur onyx...»), la verdad es que ambos poemas nos producen impresión muy parecida, cosa que no ocurriría comparando Mallarmé o Góngora con cualquier otro poeta. La semejanza, incluso identidad, de procedimientos técnicos, es sorprendente: hipérbatos, aliteraciones, juegos de palabras, perífrasis, musicalidad, referencias al mundo literario, hermetismo, desempeñan función capital en los dos maestros.

Gabriel Pradal Rodríguez en *La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé* vuelve a sacar al tapete el viejo tema, y la conclusión a que llega es favorable al cordobés, al que atribuye el interesante hallazgo de la fórmula estética de la «poesía pura». Ahora bien, Mallarmé no conoció bien a Góngora. Según esto, el gran lírico francés realizó por sí solo el descubrimiento de la fórmula «purista». De lo que Pradal deduce, con razón sobrada, que «no parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora».

La pervivencia de la asociación Góngora-Mallarmé es manifiesta. Raro es el libro sobre poesía contemporánea que no se proponga el tema o lo toque, siquiera de pasada. Ahí está, por citar un testimonio, la obra de Hugo Friedrich *Estructura de la lírica moderna* con juicios como el siguiente: «Góngora,

³¹ D. Alonso: «Góngora y el simbolismo» (en *Estudios y ensayos gongorinos*).

como Mallarmé, elimina la realidad y su expresión lingüística normal, sustituyéndolas por un mundo muy remoto de representaciones originalmente creadas y por un estilizadísimo tejido de abarrocadas líneas de expresión que el lector alcanza difícilmente a abarcar, de vocablos y metáforas insólitos, y de ocultas alusiones y subterráneas asociaciones de ideas. Sin embargo, hay que tener en cuenta las diferencias. Por enigmática que sea la poesía de Góngora, emplea un material metafórico, simbólico y conceptual que era patrimonio común del autor y de su lector. Pero éste no es el caso de Mallarmé, que no tuvo 'lector previsto', sino que se creará 'su' lector, que vendrá a ser un especialista de sus textos especializados»³².

La posición de cada poeta con respecto a su posible lector la había pasado por alto Milner. No así Dámaso Alonso, que en *Góngora y el simbolismo* repara agudamente en la cuestión, observando una diferencia capital entre los dos poetas: «Góngora es un poeta que trabaja siempre sobre los datos de una representación del mundo ya establecida de antemano... Para Góngora, el mundo de las representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética... En Góngora, el universo poético se funda en la tradición grecorromana; en Mallarmé, epígono del romanticismo, es pura creación original del espíritu.»

En Mallarmé no juegan papel alguno las convenciones mitológicas, de tanto relieve en la poesía gongorina. Al público entendido en el arte del XVII les eran familiares: las artes plásticas y las literarias usaban y abusaban de ellas. Incluso se registra la existencia de una corriente literaria exegética de los mitos grecorromanos, de la que dan fe obras como la *Philosophia secreta*, del bachiller Juan Pérez de Moya (Zaragoza, 1599), donde se destaca que el estudio de las «doctrinas ocultas» en los historias fabulosas, el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad «es materia muy necesaria para entender poetas».

El lector de poesía del siglo XVII entendía a Góngora. M. Herrero García se ha ocupado de averiguar lo que pensaban del poeta sus contemporáneos en *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, 1930). El capítulo IV, consagrado a don Luis, dedica al tema 203 páginas. ¿Qué piensa el siglo XVII sobre el

³² H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, 1959, páginas 186-187.

gongorismo? Gongorismo que es, como escribe José María Cossío: «el culteranismo 'más' Góngora» (*Las fábulas mitológicas en España*).

Herrero García afirma que «ningún poeta español vio sus versos tan popularizados como Góngora vio algunos de los suyos». De lo versos puede decirse lo mismo que de las personas «habent sua fata». Un buen ejemplo es el «Romance de los zene-tes», de don Luis. Dos dramaturgos, Vélez de Guevara y Alvaro Cubillo de Aragón, titularon sendas comedias con el primer verso de la composición «Entre los sueltos caballos». El montillano Miguel de Barrios compuso una comedia de inspiración gongorina: *El español de Orán*. El influjo de Góngora en los dramaturgos españoles del XVII ha sido, según demuestra Herrero García, extenso y profundo, y afecta al tema y al estilo.

El romance de «Angélica y Medoro» es otra prueba de la popularidad de Góngora en su tiempo. Lope, Calderón, Camargo y Zárate, Cubillo de Aragón, etc.... glosaron, variaron, imitaron el hermoso romance cuyos versos

en los ojos mucha noche
en las venas poca sangre.

diríanse anunciar el lenguaje poético del *Romancero gitano* de García Lorca. Inspiró, además, el citado poema un «Baile de pastoral» y se cantaba a vihuela, según demuestra la comedia *Pagar en propia moneda*, de Guillén de Castro.

Suerte análoga a la de estas dos piezas ejemplares gozaron numerosos romances y letrillas. Abundan los que, admirando al poeta, le son hostiles por «principios». Rojas Zorrilla escribió en *Sin honra no hay amistad*:

Acaban de dar las dos
del reloj de los basilios.
*Está hecho un Góngora el cielo
más oscuro que su libro...*

La misma acusación de «oscuro» (desbaratada por D. Alonso) en Moreto:

Yo, prima, no sé de cultos,
 porque a Góngora no entiendo
 ni le he entendido en mi vida...

La conclusión que se saca del estudio de Herrero García es que Góngora no fue indiferente a nadie en su tiempo.

En violento claroscuro chocan en la poesía gongorina luces y sombras. Aquí nos referimos a la luminosidad de su verbo, al esplendor inigualado de sus metáforas, a las deslumbradoras imágenes, a la soberbia orquestación de su musicalidad. En cuanto a la sombra, aludimos con ella a la actitud del poeta frente a los hombres, la vida y el mundo. Pues aunque sea un poeta «para quien el mundo exterior existe» primordialmente, todo fino lector del poeta encuentra en su obra un núcleo amargo y duro de pesimismo.

Se ha estudiado la vida exterior de Góngora, se han analizado minuciosamente, sabia, amorosamente, los elementos y aspectos de su obra poética consiguiéndose las culminaciones analíticas de Dámaso Alonso y erudita de Antonio Vilanova; las aportaciones interesantísimas (biográficas y eruditas) del ilustre investigador de nuestro Siglo de Oro, Joaquín de Entrambasaguas. Los más célebres críticos, estilistas, humanistas, se han ocupado del estudio parcial o total de la obra gongorina, pero cuando se ha tratado de su mundo espiritual íntimo, de la actitud de Góngora, de su precoz escepticismo, de su desencanto del mundo en paradójico contraste con sus ambiciones cortesanas, entonces se ha buscado a todo esto una fácil explicación encasillando al poeta en una especie de escepticismo y desencanto «de época». Creo que es muy cómodo explicar la actitud personal y singularísima de Góngora como reflejo de un «estado de ánimo general», muy cómodo y, en cierto aspecto, algo así como salirse por la tangente.

Pero no es ésta la única salida. Hay otra. Consiste en no prestar atención a su mundo interior y justificar ese desinterés afirmando que Góngora fue un poeta del mundo externo, que su intimidad es nula, que fue una especie de poeta parnasiano en pleno siglo XVII.

A mí siempre me llamó la atención el vasto y profundo escepticismo de don Luis. Pero una cosa es el escepticismo y otra el desencanto. La vida del poeta fue un continuo desencanto, sentimental soledad. En sus «Cartas» se ve claro el descastamiento de sus allegados íntimos y familiares. Hermanos y sobrinos no

llean su vacío: siempre está descontento de ellos. Acaso sus satisfacciones mayores fueron los amigos. Por lo menos él les fue fidelísimo y ellos lo admiraron, le imitaron, lo defendieron. Don Pedro de Cárdenas y Angulo, Pedro Espinosa, don Rodrigo Calderón, don Juan de Tassis conde de Villamediana alegraron su vida. (Jorge Lezama Lima destaca el sino funesto de las amistades de Góngora pensando en el trágico fin de Villamediana y del marqués de Siete Iglesias)³³. Don Luis celebraba importantes reuniones en su casa de Madrid; incluso oficiosas asambleas de cortesanos y políticos. Los grandes escritores de la época fueron sus enemigos. Malgasta en la corte años y dinero. Escribe poemas a grandes señores que no le hacen caso. Espera mucho del conde de Niebla, al que dedica la *Fábula de Polifemo* y muere al año siguiente perdiendo así un probable protector. Solicita en vano pensiones y beneficios. Sufre proceso por deudas. Su administrador de Córdoba (Heredía) no cumple como es debido. Su familia le niega recursos. El conde-duque de Olivares lo entretiene para nada desde la cumbre de su omnipotente valimiento. No es, pues, de extrañar que el desengaño arranque al poeta amargos sonos:

Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy...

No es el suyo un pesimismo convencional, fruto de la moda, ni un reflejo del estado general del ambiente, sino el resultado de una experiencia que amargó su boca con hiel y ceniza.

En las «Cartas» hay datos suficientes para comprobar cuán profundamente personal es el pesimismo gongorino, que aparece formulado aquí y allá, en su obra, en versos de contenido abstracto.

La presencia del mundo exterior enmascara la subjetividad del poeta que, manierista consumado, continúa, desintegrándolos, géneros y temas renacentistas. Un ejemplo elocuente es el aspecto bucólico de su poesía.

Hay dispersa en su obra una serie de poemas y fragmentos (*Letrillas, Romances, Canciones*, fragmentos de *Las Soledades* y

³³ J. Lezama Lima: *Las imágenes posibles*, II, en la revista «Orígenes», núm. 18, La Habana, 1948. A la muerte de los dos amigos hay que sumar la caída de Lerma.

de la *Fábula*) que cantan el convencional mundo de los pastores, que celan, a veces, bajo su disfraz renacentista, reyes, príncipes, duques, grandes de España, con lo que parece que retrocedemos a las *Eglogas* de Garcilaso o que nos anticipamos al bucolismo dieciochesco, pues muchas de estas pastorales sugieren la elegancia y la dulzura de la Arcadia de Watteau... Otras veces, el bucolismo de Góngora adquiere un aire realista, a tal punto que transforma a sus pastores en caricatura o esperpento pre-Valle-Inclanesco. Tal aquella descripción del romance juvenil que empieza:

En la pedregosa orilla
del turbio Guadalmellato...

Pero lo característico es la visión pura de una naturaleza idealizada: es la que nos ofrece en *Las Soledades*. Todo en ella es fragancia, luz, candidez, sonido de plata, deslumbradora perfección³⁴.

Espíritu para quien el mundo exterior existe, como decía de sí mismo Teophile Gautier, la mirada gongorina recorre, palpa y acaricia minuciosamente los seres del mundo natural, agrupándolos y coordinándolos en una bella ordenación que da por resultado esos diferentes cuadros que son la comida campestre, la partida de caza, la competición náutica, la escena de pesca, o los bodegones poéticos de aves, de peces, de frutos...

Llevando el tema del bucolismo gongorino a la esfera de los lugares gongorinos, hemos de reconocer que la gran escuela de experiencia campestre estuvo en Córdoba, o mejor: en el término de Córdoba: Las Quemadas, Las Huertas de la Fuensanta, la Huerta de Don Marcos, la aldea de Santa María de Trassierra, perdida allá en plena Sierra de los Santos. Allí fue donde la fantasía del poeta se aprovisionó de materiales; allí se localizan las canteras naturales de imágenes, metáforas y cualidades sensoriales personificadas en criaturas brillantes, fragantes, sonoras; allí también la estampa rústica e inocente del pastor que sería para el poeta máscara o burla.

El cuidado jardín es el imán que atrae con fuerza seductora

³⁴ D. Alonso: «Claridad y belleza de *Las Soledades*» (en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 66-92).

en la poesía de Góngora al espontáneo paisaje natural. Mas a pesar de esa artística impulsión al orden, a pesar de esa forma a que el poeta acostumbra a someter al mundo floral (véase el microcosmos floreal de «El palacio de la Primavera» plegado a la ficción de la corte), hay momentos de pleno realismo: entonces el poeta nombra arroyos, lugares, ríos, paisajes cordobeses. Más de una vez aparece por sus romances el Guadiatillo y el Bejarano, el Escravita y el Guadalmellato, pues el poeta, a quien llamó Quevedo por otro motivo «perseguidor de los ríos», fue, en efecto, un gran amador del agua.

El paisaje de la campiña, cereal o vitícola, le era familiar. No olvidemos sus frecuentes idas y venidas a Las Quemadas, la finca de don Luis Godoy, a la que iba a jugar «el Juego del Hombre», su fuerte, según Artigas. Y no digamos el soto de la Huerta de Don Marcos, que desde 1602 llevaba en arrendamiento por vida. Pero sobre todo sería grato al poeta el enorme avellanar del Bejarano, que recubre con su fronda espesa y entrecruzada el arroyo, dando impresión de Amazonia en miniatura. Durante sus breves estancias en Trassierra, don Luis debió aprender mucho de los seres y criaturas de la naturaleza, tanto de los vegetales como de los animales: los campos de altramuces, los verdes y fresquísimos cuadros de alfalfa y las abundantes colmenas de la aldea melífica y forestal; los exiguos, pero acreditados pagos vitícolas, y los castañares, la perdiz, el conejo, la tórtola; el aguililla, el pato, el galápago; el ciervo, el lobo, el jabalí; el pino, el madroño, el alcornoque; la oveja, el cerdo, la vaca, amén de las alimañas peligrosas, desde el popular «alicante» hasta el gato «marduño».

Pero para don Luis, el arte era antes que la naturaleza, como para los simbolistas franceses finiseculares. Por eso, todo ese mundo fue decantado, estilizado y reducido a ideal quintaesencia artística.

La concepción, o mejor, la representación poética del mundo exterior es esencial. En tal sentido lo enjuicia el gongorista francés Marcilly en su estudio sobre Góngora «poeta del espacio y del tiempo», donde llama la atención del estudioso lector sobre el perpetuo movimiento y la perpetua ambigüedad de la poesía gongorina en la «Soledad primera».

Si analizamos, según el criterio de Marcilly, la técnica combinatoria del verso en sus estrofas, encontraremos un hecho notable de profundas repercusiones estéticas: Góngora liga y desposa

íntimamente sus metros dinámicos y estáticos, livianos y graves, al sentido de su poesía, buscando y consiguiendo prodigiosa unidad rítmica y onomatopéyica.

El dualismo de reposo y movimiento en armoniosa convivencia es reforzado por más sutiles y misteriosas convivencias duales.

El momento crepuscular en que tiempo y espacio diríanse fundidos, como día y noche, da nota dominante en la «Soledad primera». Su efecto es de una penetración espiritual fulminante, como supo bien Paul Claudel en su orquestal *Cantata a tres voces*, que empieza justamente en el instante del crepúsculo, porque es el único del día que trasciende eternidad.

Complacióse igualmente Góngora en inventar un paisaje también dual e igualmente ambiguo, cual es aquel en que mar y tierra parecen confundir su luz, su color, sus contornos, y en el que montaña y llanura se tornan confusos y dejan de mostrarse irreductibles. El resultado es una viva impresión de inestabilidad, o lo que es igual, de vida. El elemento humano se define dentro de este mundo, en trance de confusión y de transmutación, por el predominio de una acción, quintaesencia de la inseguridad: el vagar, el ir de un lado a otro, mas no como Ulises, persiguiendo un objetivo concreto, sino a la deriva, dejándose abandonado al azar. Aquí no hay término «ad quem» de Itaca. Todo es pura y gratuita errancia. Un peregrino náufrago errante entre cielo y mar, entre llano y montaña, «entre espinas crepusculos pisando», «pisando la dudosa luz del día» (la licencia de aplicar al peregrino estos versos en un retrato típico es una licencia como otra cualquiera), confiere carácter oscilante, tembloroso, dinámico, al poema.

Finalmente, destaca con acierto Marcilly la rara convergencia del pasado y el futuro en el alado y fugitivo instante del presente, de lo que dan fe versos como

lágrima antes enjuta que llorada.

(«Soledad segunda», 157).

Apelo a la lógica del lector: ¿cómo va a secarse una lágrima antes de llorada, esto es, antes de llegar a «ser»?

Mundo inestable, universo misterioso, verdadera soledad con-

fusa, la que Góngora, cima perfecta del arte manierista, regala en sus fabulosas *Soledades*.

Hemos aludido a la perennidad de Góngora y a las incesantes revisiones de que ha sido objeto en los últimos años. Cerraremos nuestro estudio con un desfile de interpretaciones recientes, las de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego.

Salinas ha dedicado en *Ensayos de literatura hispánica* un estudio a «Góngora, exaltación de la realidad». En pocas páginas no puede decirse más: la obra del poeta cae en la vida espiritual española del siglo XVII «como una bomba, llena de fuerza expansiva, violenta y agita todas las capas del aire, y su llamarada y su trueno se alzan sobre todo lo ordinario y crean una agitación, un torbellino, que tarda mucho en apagarse».

La poesía gongorina plantea, según Salinas, la actualísima cuestión de la «inteligibilidad de la poesía», que implica, en el fondo, una pugna entre los derechos del poeta y los del público, que Salinas caracteriza expresivamente como la pugna «entre una cabeza, la del artista, y las cien mil o el millón de cabezas del monstruo público».

Góngora fue calificado de poeta ininteligible y raro. ¡Tacha doblemente injusta! Un artista raro lo que es porque el público lo enrarece con su actitud. Lo raro es muchas veces una forma de comprender insuficientemente.

Góngora, acusado en su tiempo de incomprensible, fue perfectamente comprendido en su tiempo, como demuestra la obra de sus comentaristas. Otra prueba de esta comprensión la ofrece la legión de imitadores que colman con su música y fastuosidad verbal nada menos que una centuria.

La primera parte del estudio de Salinas toca dos puntos fundamentales, como habrá deducido ya el lector: a) problema del poeta original, innovador y el público, por lo general rutinario, tradicionalista en arte y perezoso, pues quiere que el arte le entregue sus bellos frutos sin esfuerzo por parte suya, y b) desvanecimiento del viejo tópico o sambenito de ininteligibilidad que durante dos siglos se ha venido achacando a nuestro primer poeta.

El resto del artículo nos da una certera interpretación estética del mundo poético gongorino, tal como se manifiesta en *Las Soledades*, su obra maestra. En ellas compruébase aquella «exaltación de la realidad», característica del maestro cordobés. En ningún otro poema español, escribe Salinas, ocupa la rea-

lidad material, las cosas, los animales, los seres, papel tan esencial y primero. Góngora creó un poema eminentemente plástico, en el que volúmenes y formas juegan papel de protagonista junto a música y color. Pero de ese hecho no se deduce que la poesía de Góngora sea realista. Ocurre, al contrario, que no lo es porque el poeta partió de un principio que Salinas formula como principio de la «insuficiencia poética de la realidad». Eso explica que Góngora rehúse nombrar a tantas cosas por su nombre cotidiano, las misteriosas perífrasis, las imprevistas y soberbias metáforas, el incesante juego de sustituciones y transposiciones, dando por resultado la desaparición, la pulverización y aniquilamiento de la realidad, para entregarnos otra realidad, crecida poéticamente con la verdadera.

La interpretación de Jorge Guillén es una deliciosa y original confirmación de las investigaciones estilísticas de Dámaso Alonso.

Góngora representa, según Guillén, el polo opuesto de un San Juan de la Cruz: «El místico parte de una experiencia íntima, y no pudiendo transmitir esa experiencia acude a las palabras como recurso insuficiente; Góngora representa la exaltación máxima de tipo opuesto, para quien el lenguaje es —junto al tesoro de las propias intuiciones— la meta maravillosa. Todo el esfuerzo se concentrará en la explotación de una mina inextinguible: las palabras, cuya potencia está esperando a quien sabrá proferir esas palabras, semejantes a un talismán que mágicamente, como en un rito, va a promover la creación de un mundo.»

Jorge Guillén ha resumido admirablemente el sentido humanístico de la poesía gongorina: «El fue (Góngora) quien se atrevió a proclamarse en España gran tirano, sultán, dictador de las dicciones, y a realizar la obra legitimada por la tradición humanística... Por de pronto había que devolver al castellano su nobleza. El castellano es un latín venido a menos. Hay que latinizar el romance corrupto sustituyendo la palabra de la conversación por la docta, y moviendo las frases y su curva según el hipérbaton latino. Góngora consideraba 'lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina'. Escribe en el *Polifemo*: 'Marino joven'... Observa un anotador del siglo XVII, el licenciado Andrés Cuesta, en un opúsculo: 'llámalo joven, por ser muy mozo'. Joven pertenecía al léxico sacado directamente de los li-

bros: 'descendiente semioculto del latín *juvens*', apunta Corominas. 'Mozo' era la palabra viva del uso diario. 'Marino joven' dice el poeta; había preferido el 'joven', sabio, al 'mozo', familiar... 'Marino joven' perdió su traza insólita, y habiendo requerido el comentario del lingüista, pasó a ser una palabra corriente, y hasta vulgar: 'un joven'.

La poesía fue para Góngora «lenguaje construido», tema que estudió Jorge Guillén con brillante eficacia, así como los «motivos» de inspiración, la «concepción» típica de la poesía gongorina, fervorosa de objetos «sólidos», por excelencia, y el «método», caracterizado por tender una red de relaciones entre los objetos, por lo que se define como esencialmente intelectual.

El «estilo» gongorino es caracterizado por Guillén «émulo de la arquitectura», constituyendo un cenit absoluto de plasticidad (pictórica, escultórica), no sólo en la poesía española, sino en la europea.

Gerardo Diego, después de una brillantísima labor gongorista iniciada en 1927, vuelve a ocuparse del poeta cordobés. Tanto en el 1927 como en 1961, sale a romper lanzas a favor de don Luis. Su opinión actual desarrollada en una lección solemne en la Universidad de Verano de Santander fue impresa con el título de *Nuevo escorzo de Góngora*.

«El único tema de mi disertación (dijo) ha de ser éste: el contraste, a propósito de Góngora, de dos hitos de tiempo, hincados a treinta y cuatro años de distancia.»

En 1927, el movimiento de rehabilitación y redescubrimiento de Góngora tuvo, entre otras consecuencias, la de trazar un escorzo de don Luis, del que puede ser exponente, el publicado por el conferenciante en el número VII de la «Revista de Occidente». Cada época ha tenido «su» Góngora. Antes de 1927, existieron tres versiones distintas del poeta cordobés: la de los gongorinos del XVII; la antigongorina de los siglos XVIII y XIX; y la novecentista, del simbolismo francés y del modernismo español (1900).

La generación poética a que pertenece Gerardo Diego, la del 1927, nos dio otra «versión» de Góngora. Fue el esteta y el estilista el que principalmente vio en el autor de *Las Soledades*.

Ahora en 1961, Gerardo Diego proclama desde el paraninfo de la Universidad Internacional santanderina la necesidad de un nuevo escorzo de Góngora. Al cabo de 34 años —dice— la mirada varía. Góngora sigue presentándose, hoy cual antaño,

como el «poeta perfecto». En su obra se consuma de manera acabada el triunfo de la técnica. Y —añade el conferenciante— «¿qué vemos (en nuestro mundo) sino el triunfo soberano de la técnica, la ambición de calidad más extremada, necesaria para conseguir los metales, los plásticos, las explosiones, las farmacopeas, viajes, cohetes, que hoy nos tienen en vilo, y, por otro lado, la capacidad y tenacidad de esfuerzo para probar las experimentaciones incontables hasta dar con la clave? Góngora nos da el ejemplo y se nos muestra tan actual, tan maestro y audaz en lo suyo, como el biólogo, el físico, el matemático o el economista de nuestros días en sus respectivas disciplinas. Y digamos con Juan Ramón que por qué al poeta se le va a recriminar que sea exacto y limpio, mientras se le exige al artillero, al químico o al arqueólogo».

«No, en el año en que un hombre se aventura a los espacios donde el cuerpo humano pierde su axial gravedad, no puede ser intemporánea ni intempestiva la poesía de don Luis, el primero que osó arriesgarse a la sintaxis irrespirable y a las metafóricas elipsis de unas *Soledades* verdaderamente solas, inexploradas y heroicas.»

Se ha hablado muy a la ligera de la falta de humanidad, cuando no de la inhumanidad de Góngora, tachándosele de «poeta intelectual», como si el intelectualismo fuera prueba irrecusable de inhumanidad y, al mismo tiempo, una auténtica «tacha». Gerardo Diego afirma a este respecto que tan «humano» es el poeta sentimental como el intelectual o metafísico, el arengador civil o satírico, como el sensualista.

Góngora no vivió «de espaldas» al mundo, a su mundo, encerrado en torre de marfil. No permaneció insensible o ajeno a lo que ocurría a su alrededor: fue un ardiente andaluz enamorado de su tierra, como atestigua no sólo su famoso soneto a Córdoba, sino aquel otro que empieza: «Hermosas damas, si la pasión ciega», donde se encuentra el siguiente terceto:

¿En los saraos, quién lleva las más veces
los dulcísimos ojos de la sala
sino galanes del Andalucía?

Hombre muy de su siglo y devoto clérigo, su poética, «al dar primacía a los valores verbales y estéticos sobre los natu-

rales y espirituales, le dificultaba para la expresión de su devoción religiosa. Pero de ello no podemos deducir frialdad ni desapego de frívolo cristiano».

Gran enamorado, ya «a los 19 años confesaba que había desperdiciado diez años, los mejores de su edad, en seguir las inquietas banderas del forajido capitán y vendado rapaz».

Su poesía satírica nos muestra al Góngora moralista, fustigador de los vicios cortesanos, abierto al mundo de la política y a la sociedad de su tiempo. Lo que ocurre es que no fue, como Quevedo, un «arengador civil». Su nota dominante y distintiva fue el sensualismo.

Concluye este estudio con una importante recapitulación en la que proclama que Góngora no fue sólo «el trasmutador de la realidad en metafórica belleza, ni sólo el lumínico exaltador en las glorias y fastos de la natural historia de hombres y dioses, plantas y animales, cristales y minerales; no es sólo el suscitador de la belleza en la fealdad y de la creación en la burla, ni el andaluz rezumante de sales y sonos de su pueblo. Es también el poeta y hombre, capaz de vibrar y cantar a cualquier estímulo, aun a los que parecían más alejados o contrarios a su poética preferente. Su grandeza consiste en que cualquiera que sea el tema que elija, detrás del artista está todo el hombre Luis de Góngora. Un hombre cabal. Un artista único».

EL POETA «ILUSTRADO»

El siglo XVIII es el siglo de las «luces», el «Grand Siècle» (Michelet), el de la «ilustración», el del «neoclásico», el siglo «francés» por excelencia, en que el influjo ideológico y artístico de Francia irradia por toda Europa desde la corte de Catalina II hasta la de José I de Portugal. Pero el neoclasicismo no da en parte alguna fruto espontáneo. Salvo en Francia, donde presenta caracteres de «imitación» respecto a la poesía clasicista del XVII, en todos lados trasciende un «sabor de importación» manifiesto sobre todo en los países meridionales. La prolongación del manierismo del XVII y la aurora romántica bloquean el arte neoclásico, que es de corta duración.

Durante el primer tercio del XVIII español perduran importantes prolongaciones del anterior: se sigue creando a la sombra

de Góngora y Quevedo. En típicos poetas neoclásicos conviven a partir del 1770 temblorosos reflejos prerrománticos.

La influencia política, ideológica, artística de Francia determina el carácter pseudoclásico del neoclasicismo. El primado de la razón inspira las «Poéticas» que se multiplican por Europa. Lo bello está esencialmente vinculado a lo «verdadero». La poesía es convencional y racionalista, pero cierta gracia alada, cierto «no sé qué», revuela en los momentos felices de los espíritus menos poéticos. Lo «gracioso» y lo «correcto» son categorías de la época y se encuentran lo mismo en piezas de Voltaire que de Metastasio, de Moratín y Pope. La fe en el progreso y el amor a la cultura, el desarrollo de la experimentación científica y los descubrimientos técnicos crean un ambiente inconfundible. Pero al mismo tiempo se registra una reacción de signo negativo con Rousseau y su apología de la naturaleza, que opone a la sociedad. La sociedad degenera y la naturaleza reintegra el hombre a su nativa bondad. Se descubre el sentimiento cuya dialéctica es diferente de la racional. Así, dentro de la misma centuria y conviviendo a veces en un mismo escritor, imperan racionalismo y sentimentalismo.

Dos tipos fundamentales de poetas imperan en Europa: el «neoclásico» (racionalista) y el « prerromántico» (sentimentalista), que coexisten en el período 1750-1800. Un mismo escritor (un Meléndez Valdés) participa en ambas tendencias, que se dan sucesivamente en su obra poética, con persistencias formales neoclásicas hasta el final.

El medio social en que florece el poeta es el creado por los progresos técnicos (orígenes de la gran industria) y el «despotismo ilustrado». La población de Europa aumenta extraordinariamente. Donde más acentuadamente se acusa el fenómeno es en el Occidente. El hecho contrasta con la estabilidad demográfica del siglo anterior. Esa misma estabilidad había caracterizado a las instituciones y a las estructuras sociales, económicas, intelectuales. En el XVIII tienen lugar profundas transformaciones que Jacques Godechot llama «cambios subterráneos» por afectar principalmente a las infraestructuras, a menudo ocultas, de la historia. En contraste con las escasas alteraciones del panorama político entre 1715 y 1750, dichos «cambios profundos» van modificando el ambiente. Son éstos de tipo económico, demográfico, agrario e industrial.

Elevación de precios y de prosperidad, en el orden econó-

mico; alta natalidad y descenso de la mortalidad, en el demográfico; introducción de nuevos cultivos que mejoran la alimentación y preocupación por los problemas y la ciencia agronómica. Finalmente, revolución industrial como consecuencia de los progresos técnicos y científicos. Todos estos cambios crean un ambiente excitado y optimista, de autoconfianza y seguridad. El conjunto de estas circunstancias permite a Europa ampliar y consolidar su dominación del mundo, y cuando el europeo es consciente de tales cambios, se producen las grandes revoluciones políticas y sociales, entre 1770 y 1815³⁵.

Los afanes educativos de los pensadores que «vulgarizan» la filosofía para hacerla llegar al pueblo, y de los poetas que se arrojan igual misión pedagógica, culminan en la política del «despotismo ilustrado». El filósofo «ilustrado» ha sido descrito como un «ideal» entre el «uomo universale» o «cortegiano renacentista» y el «gentleman» del siglo XIX. Es el gran hombre trasplantado a los «salones», donde domina el buen trato, la finura, la amabilidad, las «délicatesses sensibles», incluso a los «café» y los «clubs» donde reina la opinión pública. Por eso la filosofía del siglo XVIII pertenece, tanto como a la filosofía, a las letras y a las bellas letras. No exige especialización en las materias tratadas. La filosofía de «las luces» se definiría bien como un «racionalismo escéptico»³⁶.

El acercamiento mutuo de filosofía y literatura es de trascendentales consecuencias. El gran pensador de la Ilustración suele ser un gran escritor y la preocupación filosófica por el arte en todas sus manifestaciones hace nacer una ciencia nueva, a la que Winckelmann bautizó de «Aestética». Otro hecho fundamental de la «Ilustración» es la «unidad entre exigencia y hecho, entre forma artística y opinión reflexiva» que resulta «directamente del encuentro, del entreveramiento dinámico de sus fuerzas plasmadoras fundamentales, fuerzas que, como consecuencia necesaria o inminente, producen una nueva forma fundamental de la filosofía, lo mismo que una nueva manera y una nueva dimensión del proceso artístico creador. Esta síntesis con la que se cierra la cultura del siglo XVIII y en la que llega a la cima, es obra por completo del trabajo continuo, paciente, que este siglo

³⁵ Godechot: *Le Siècle des Lumières* (en *Histoire Universelle de la Pleiade*, t. III, págs. 225 y sigs.), París, 1958.

³⁶ Y. Belaval: *Au Siècle des Lumières* (en *Littératures françaises, connexes et marginales*, París, 1958, págs. 573 y sigs.).

ha realizado paso a paso. Entre los títulos impercederos del Siglo de las Luces tenemos la realización de esta faena: ha logrado con una perfección casi sin precedentes, reunir lo crítico y lo creador transfundiéndolo uno en otro»³⁷. Paralelamente a las preocupaciones de la filosofía sobre el arte discurre una corriente de preocupación literaria sobre el idioma, cuya expresión perfecta son las «Academias» que, a imitación de la francesa, nacen en Europa. La literatura es supervalorada y cada nación la cultiva en su lengua propia. Los verdaderos difusores de ideas fueron los escritores. Acaso nunca hayan alcanzado popularidad semejante. Evoquemos a Voltaire, figura típica del gran escritor ilustrado, y sigamos su vida de relaciones políticas e intelectuales para hacernos una idea del plano de privilegio conquistado en el siglo XVIII.

El círculo de lectores se agranda al punto de que el literato puede obtener importantes ingresos con la venta de sus libros. Pope, Thomson, Voltaire, deben a sus publicaciones una notable holgura económica. El escritor conquista una gran fe en sí mismo y fundándose en la idea de la «unidad del saber», extendida por Europa, tiende al enciclopedismo y escribe sobre todo. Como contrapartida, la poesía experimenta un vertiginoso descenso. El poeta ilustrado es absorbido por el ideal de la época y oscila entre el «bucolismo» (ininterrumpido desde el Renacimiento), el «docentismo» de las «fábulas» y de los tratados en verso de «astronomía», «agricultura», «medicina», etc... (como en la «ilustración» helenística) y ya a final de siglo los cantos al «progreso» técnico e industrial. Más que poeta, el «ilustrado» es un hábil versificador que construye rítmicamente pesados discursos prosaicos. Donde consigue, excepcionalmente, resultados positivos es, alguna vez, en los idilios pastoriles, que a pesar de su insustancialidad no dejan de resplandecer en algún relámpago de gracia. Las tentativas épicas de un Voltaire o un Klopstock dan resultado negativo. Y qué decir de sus imitadores.

Enciclopedia, epicureísmo, fe en el progreso son los íntimos resortes que mueven al poeta, cuyo rango no puede ni compararse siquiera con el del prosista. Comparado con el ensayista o el novelista, el poeta queda relegado casi siempre a un plano de frivolidad o de hueca altisonancia. Con toda la acumulada ri-

³⁷ E. Cassirer: *Filosofía de la Ilustración*, México, 1950, pág. 307.

queza que su autor cargó en *The Rape of the Lock*, la impresión de vacío nos gana:

This nymph, to the destruction of mankind,
nourished two locks, which graceful hung behind
in equal curls end well conspired to deck
with shining ringlets the smooth iv'ry neck...

(del Canto II.)

En forma métrica más a tono con el tema, Meléndez Valdés canta al «ricito»:

Ricito donoso
de Amor dulce red.
Cadejito de oro
que debo a mi bien,
a calmar süave
en mi pecho ven
de ausencia tan triste
la pena cruel...

(Letrilla X.)

El poeta neoclásico prodigó en Europa sus canciones a este tema y a otros no menos insulsos.

El amor es un placer y la naturaleza un cuidado jardín que le ofrece bello escenario. Lo «bonito» y lo «sensual» son categorías estéticas a las que el poeta rinde culto.

La difusión creciente del libro influye en que se extienda por Europa y América el mismo tipo de poesía, las mismas actitudes, los mismos temas.

Eu sei, cruel, que tu gostas,
sim, gostas de me matar;
morro e por darte mais gosto,
vou morrendo devagar:

Eu gosto morrer por ti;
 tu gostas ver-me expirar;
 como isto é morte de gosto,
 vou morrendo devagar...

(D. Caldas Barbosa: *Cântigas.*)

Thomas Gray entona fúnebre endecha sobre una «gata favorita ahogada en una pecera».

En el extremo opuesto de los géneros anacreóntico, erótico, pastoril, cultiva el poeta neoclásico la sátira social y política o celebra los inventos y descubrimientos de su época: el incompleto poema «Il Giorno» del caballero Parini es ejemplo del nuevo género satírico-didáctico. Su argumento es el retrato de cómo pasa la jornada un joven señorito milanés, a propósito de lo cual el poeta alza una brillante y eficaz protesta contra el estado social de Italia en su tiempo.

Otro ejemplo de inspiración patriótica, mas no satírica, sino de pretensiones pindáricas, lo hallamos en Quintana con su «Oda a España después de la revolución de marzo».

Dentro del canon neoclásico sobresalen figuras de gran nobleza y decoro literarios: un Leandro Fernández de Moratín o un André Chenier.

Y quedan las personalidades que, como Goethe, empiezan su carrera de poeta en la escuela neoclásica para evolucionar hacia nuevos horizontes (J. W. Goethe es, como Dante, otro «inclasificable» que no podría representar ni el neoclasicismo ni al romanticismo). Al grupo de los poetas marginales a las moda dieciochesca pertenece también William Blake.

EL POETA ROMANTICO

La historia contemporánea y el romanticismo empiezan a la vez. ¿Quién puede deslindar una época de otra? El tiempo y el acontecer histórico fluyen sin fisura ni pausa en curso incontenible. Sólo muy vagamente, y sin aferrarse a ellos, puede hablarse de límites o elegir una fecha en calidad de punto de partida. La época llamada contemporánea pudiera ser llamada «romántica» y

su origen remóntase a la precedente centuria. En el seno de la poesía neoclásica empieza a despuntar el romanticismo y, teóricamente, es anunciado desde el XVIII por videntes del tipo de Hamman, el sugestivo mago del Norte...

Pero siguiendo nuestra costumbre, intentemos caracterizar la época en sus rasgos fundamentales. Ante todo hay que determinarla cronológicamente, lo que no es fácil, porque Goethe, Coleridge, Wordsworth son románticos en cierto aspecto o etapa. Entonces hay que rechazar la posibilidad del hito cronológico concreto para conformarse con la vaga afirmación de que el romanticismo se inicia en el último tercio del XVIII. Respecto a su fin, sería arriesgado trazar frontera. No falta quien piensa que el arte actual no es sino una forma del romanticismo³⁸. Su cronología es, por otra parte, variable. Cuando Lamartine publica sus *Méditations poétiques*, ya ha recorrido en Inglaterra el sol romántico su órbita. Lo mismo en Alemania.

En cuanto al espacio, se extiende por Europa (países eslavos, escandinavos, germánicos, grecolatinos) y por América del Norte, Centro y Sur.

El momento histórico está centrado por la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, la gran revolución industrial del XVIII y primer tercio del XIX, la aparición del capitalismo contemporáneo y el triunfo del liberalismo.

La actitud del poeta romántico está determinada en el orden espiritual por todos estos cambios. Aranguren explica su evasiva posición en el sentido de una reacción primaria ante las revoluciones política e industrial, de signo racionalista. Se trata de una reacción de «repulsa», que origina el «refugio» en un «tercer reino» (ni «realista» ni «religioso»). Este reino es «el ensueño»³⁹,

³⁸ Renato Poggioli interpreta los movimientos llamados en el siglo XX de «vanguardia» animados por un «impulso romántico» (*Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, 1964, cap. III) y subraya los criterios de Herbert Read, que establece íntima relación entre «romanticismo y surrealismo» (*Surrealism and the Romantic Principle*, Londres, 1936) y de Bontempelli, que llama a los movimientos vanguardistas de los quince primeros años de nuestro siglo «la hoguera brillante donde el romanticismo quemó sus últimas avanzadas». (*L'avventura novecentista: selva polémica*, Florencia, 1938.)

³⁹ El problema del «ensueño», esencial del romanticismo alemán, constituye el contenido de la obra de Albert Beguin: *El alma romántica y el sueño* (México, 1954). Siguiendo la orientación de Beguin, Jorge Guillén

la «vida interior», el mundo «ideal» (casos de un Shelley o un Bécquer). Otro refugio es «el pasado idealizado» (medieval u oriental) o la Antigüedad (Hölderlin, *Baladas* de Goethe y Schiller, la *Aspasia* de Leopardi...) o «bíblico» (*Poèmes antiques* de Alfred de Vigny, *La chute d'un ange* de Lamartine, etc...).

España se pone de moda con sus héroes medievales, su tradición musulmana, sus leyendas, su Romancero: se convierte en una «categoría estética» y «arqueológica»: es «tierra de evasión»...

A la primaria «repulsa» sucede una «aceptación» de los ideales político-sociales de la nueva época y aparecen los poetas de inspiración liberal, Espronceda o Hugo. Una revista barcelonesa se titula «El Vapor» (1933), señal de aceptación de las conquistas de la industria, sin que eso quite la consciencia de la «mediocridad» reinante, y si por un lado acepta, por otro, «desprecia» esa mediocridad, según revelan los escritos políticos de Espronceda. En esta situación vuelve a imperar la evasión y la poesía se torna «una abertura a lo extraordinario e irreal», reconociendo no obstante que el mundo irreal no puede reemplazar al real, y así se practica, según Aranguren, una especie de «epokhé de la realidad»⁴⁰. Aunque Aranguren orienta su interpretación al caso concreto de España, su validez la estimamos general y aplicable, con pocas correcciones, al fenómeno general del romanticismo europeo.

En el orden religioso, el poeta romántico suele ser un independiente: teísta, panteísta, cuando no ateo (De Vigny, Leopardi...).. Sus modelos son Luzbel o Titán, ambos en lucha contra Dios. La vida es un destierro y la existencia un fracaso.

Si en el siglo XVIII la preeminencia corresponde al prosista, el romanticismo representa la exaltación del poeta. La clara distinción de dos corrientes de poesía occidental: la aristotélica o «mimética», y la platónica o «arrebatada» (ráptica, de raptó), sugerida por Díaz-Plaja, tiene aquí confirmación. Es la corriente platónica la que triunfa y, en consecuencia, el lirismo, que (como observan Díez Echarri y R. Franquesa) se desliza a los gé-

ha tratado a Bécquer como poeta del sueño en *Lenguaje y poesía* (Madrid, 1962, cap. IV).

⁴⁰ J. L. Aranguren: *Moral y sociedad* («La moral social española en el siglo XIX»), Madrid, 1965, cap. VII.

neros narrativo y dramático, formando un «todo» orgánico en los poemas «lírico-narrativos»⁴¹.

El platonismo es hermano del ensueño, de ahí que el factor onírico aparezca ya en la historia de los primeros románticos ingleses. El poema «Kubla-Khan» fue «soñado» antes de ser escrito por Coleridge:

But oh! that deep romantic chasm which slanted
down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
as e'er beneath a waning moon was haunted
by woman wailing for her demon-lover! ...

Lamartine, introductor del lirismo romántico en Francia, confiesa su deuda a Petrarca en más de un poema, lo que equivale a una proclamación de «platonismo». Sus primeras *Méditations poétiques* se abren con un poema de antología, «L'Isolement»:

De colline en colline en vain portant ma vue,
du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
je parcours tous les points de l'inmense étendue
et je dis: «Nulle part le bonheur ne m'attend»

Que me font ce vallons, ces palais, ces chaumières,
vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, foret, solitudes si chères
un seul être vous manque, et tout est depeuplé! ...

acompañado de un «comentario» del que escogemos el siguiente pasaje iluminador: «Je lisais, je revais, j'essayais quelquefois d'écrire, sans rencontrer jamais la note juste et vraie qui répondit à l'état de mon âme... J'avais emporté ce jour-là sur la montagne un volume de Petrarque. L'image de Laure, le paysage de Vaucluse, sa retraite dans les collines euganéennes, dans son petit vil-

⁴¹ G. Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1953; D. Echarri y R. Franquesa: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, 1960, cap. 59.

lage que je me figurais semblable à Milly, cette vie d'une seule pensée, ce soupir qui se convertit naturellement en vers qui ne portent qu'un nom aux siècles, cet amour mêlé à cette prière, qui font ensemble comme un 'duo', dont une voix se plaint sur la terre, dont l'autre voix répond sur le ciel, enfin cette mort idéale du Petrarque, la tête sur les pages de son livre, les lèvres collées sur le nom de Laure, comme si sa vie se fût exhalée dans un baiser à un réveil tout m'attachait alors et m'attachait encore aujourd'hui à Petrarque...⁴²

El amor romántico, en trance ininterrumpido de desengaño, debe su infortunio a la discordancia entre lo existencial y lo arquetípico, entre realidad y ensueño: ése es, en resumen, el argumento trágico del *Canto a Teresa*:

Es el amor que al mismo amor adora
 el que creó las sílfides y ondinas,
 la sacra ninfa que bordando mora
 debajo de las aguas cristalinas;
 es el amor que recordando llora
 las arboledas del Edén divinas:
 Amor de allí arrancado, allí nacido,
 que busca en vano aquí su bien perdido...

El romántico no sólo experimenta un sentimiento de repulsa por el racionalismo de la política y la industria, sino por la realidad: «hic et nunc». De ahí su doble evasión hacia el pretérito, el futuro, y su propio yo íntimo: absorbido en sí mismo cae en el ego-sentimentalismo típico de Bécquer o Leopardi; las fugas temporales (ya lo hemos visto) vuelan hacia inventados Orientes de Arolas, Zorrilla, Hugo; la Antigüedad (*Baladas* de Schiller) la Edad Media (*Roncesvalles* de Vigny) el Siglo de Oro español (Duque de Rivas) y el futuro, que inspira proféticos poemas al Hugo de *La légende des siècles*

Hubo, además, «fuga espacial» a las «selvas americanas», a las «tierras de castillos», a la «heroica» Grecia rebelada contra el dominador turco, al Oriente «bíblico», de la que da fe la abundosa literatura de viajes (Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, etcétera ...).

⁴² Alphonse de Lamartine: *Premières méditations poétiques*, París, 1924.

Jean Paul Sartre ha destacado la importancia real del poeta romántico para oponerla a la situación del actual en los ensayos que componen su admirable obra *¿Qué es literatura?* En efecto, Víctor Hugo llega a ser durante muchos años el hombre más popular y admirado de Europa, acaso del mundo. A tal elevación influyeron causas de muy diferente orden: ante todo el tono político-social, cada día más poderoso, de su voz; su apasionada consagración a la defensa de los humildes y su entrega a los movimientos políticos de vanguardia. Víctor Hugo se considera a sí mismo la «conciencia sonora» de su tiempo. Y, en el plano estrictamente literario, hay que valorar como supremo factor de éxito su genialidad. Víctor Hugo es un «virtuoso» y un «inspirado». Su autoridad de profeta y su verbo arrebatador son irresistibles. Lucha contra la tiranía de los reyes y los emperadores y pone su Musa al servicio de la revolución. Una enorme mayoría lee los poemas y recibe las condenaciones que fulmina desde su tonante Sinaí de Guernesey. Su popularidad desborda las fronteras nacionales y se extiende por todos los continentes. (Nada parecido conocieron Byron, Goethe, Leopardi, Espronceda, etcétera...) Pero Hugo «es» el romanticismo. Todas las facetas del movimiento romántico armonizan en su vasta obra poética y todas las ideologías del siglo XIX francés pasan por ella sucesivamente en desfile caleidoscópico, desde el Hugo «realista» de las *Odes et ballades* hasta el «socialista» de *L'année terrible*. Consciente de la trascendencia de su obra explica su labor en multitud de grandilocuentes poemas. Expone su misión literaria en «Réponse à un acte d'accusation»:

Je fis souffler un vent révolutionnaire.
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
 Plus de mot sénateur! Plus de mot roturier!
 Je fis une tempête au fond de l'encrier,
 et je mêlai parmi les ombres débordées,
 au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées;
 Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
 ne puisse se poser, tout humide d'azur!
 Tous les mots à present planent dans la clarté.
 Les écrivains ont mis la langue en liberté.
 Et grâce à ces bandits, grâce à ces terroristes,
 le vrai, chassant l'essaim des pedagogues tristes,

l'imagination, tapageuse aux cent voix,
 qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois,
 la poésie au front triple, qui rit et qui soupire
 et chante, raille et croit; que Plaute et que Shakespeare
 semaient, l'un sur la plèbe, et l'autre sur le mob;
 qui verse aux nations la sagesse de Job
 et la raison d'Horace à travers sa démente;
 qu'enivre de l'azur la frénésie immense,
 et qui, folle sacrée, aux regards éclatants,
 monte à l'éternité par les degrés du temps,
 la muse reparaît, nous reprend, nous ramène,
 se remet à pleurer sur la misère humaine,
 rappe et console, va du zenith au nadir
 et fait sur tous les fronts reluire et resplandir
 son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelle,
 et ses millions d'yeux sur ses millions d'ailes.
 Le mouvement complète ainsi son action.
 Grâce a toi, progrès saint, la Revolution
 vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre.
 Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre...

La revolución literaria romántica aparece en la proclama huguesca fundida a la político-social, porque en 1834, la segunda generación romántica ha adoptado una posición revolucionaria y liberal. Es la actitud de Byron, Espronceda, Lamartine. El poeta toma parte activa en la política, conspira, lucha en las barricadas, se adhiere personalmente a la causa de la independencia nacional de los pueblos sometidos a otros o de los que se esfuerzan por abatir el absolutismo monárquico. Expresión del espíritu de rebeldía son ciertos «personajes» o «tipos humanos», marginales a la sociedad. Por eso Hegel simbolizó al romanticismo en la figura del «bandido» fuera de la ley. El «pirata», y el «cosaco» indómito, son tipos muy parecidos, cantados ambos como ideal de «hombre libre», despreciador de las instituciones imperantes. La «hetaira», otro tipo humano despreciado, aunque no perseguido por la sociedad del siglo XIX, es cantada en versos efusivos y fraternales:

Trae, Jarifa, trae tu mano,
 ven y púsala en mi frente,

que en un mar de lava hirviente
mi cabeza siento arder.
Ven y junta con mis labios
esos labios que me irritan,
donde aún los besos palpitan
de tus amantes de ayer.

¿Qué la virtud, la pureza?
¿Qué la verdad y el cariño?
Mentida ilusión de niño
que halagó mi juventud...

... ..
Ven, Jarifa; tú has sufrido
como yo; tú nunca lloras;
mas ¡ay triste! que no ignoras
cuán amarga es mi aflicción.

Una misma es nuestra pena,
en vano el llanto contienen...
Tú también, como yo, tienes
desgarrado el corazón.

(Espronceda: «A Jarifa en una orgía»)

La homología de las dos últimas estrofas reaparecerá a menudo en la lírica actual, por ejemplo, en Manuel Machado y en Archibald Mac Leish.

El poeta romántico se ha descrito a sí mismo, en su función de poeta. Nadie mejor que él para expresar su peculiaridad, máxime cuando, por contraste consciente con el clasicismo, su autopercepción es profunda y directa como en «An die Dichter» de Hölderlin. ¿Qué mejor retrato?

Como cuando en día de fiesta, a ver el campo
va un labrador, por la mañana, después
que en la noche tibia los rayos helados cayeron
sin cesar, y a lo lejos aún suena el trueno,
entra el río de nuevo en sus márgenes,
y fresco el suelo verdea,
y de la lluvia alegre del cielo
gotea la viña, y brillando
en el tranquilo sol se alzan los árboles del bosque:

así están bajo la tempestad fertilizadora
 los que no educa ningún maestro, sino,
 maravillosamente omnipresente, en leve abrazo,
 la potente naturaleza de hermosura divina.
 Por eso cuando ella parece dormir, en ciertos tiempos del
 allá en el cielo o bajo las plantas o los pueblos, [año,
 también se entristece el rostro de los poetas;
 parecen estar solos, pero la presienten siempre.
 Pues presintiéndose reposa ella misma.
 ¡Pero ahora amanece! Yo esperé y lo vi venir,
 y sea mi palabra lo que vi, lo sagrado.
 Pues la naturaleza que, más antigua que los tiempos,
 está sobre los dioses del occidente y del oriente,
 ha despertado ahora con ruido de armas,
 y desde lo sumo del éter hasta lo hondo del abismo,
 según firmes leyes, como otrora, engendrada en el sagrado
 se siente de nuevo la exaltación, [Caos,
 de nuevo, la creadora de todo.

Y como brilla un fuego en la mirada del hombre
 cuando concibe algo elevado, así
 por los nuevos signos y los hechos del mundo ahora
 un fuego se enciende en el alma del poeta.

Y lo que ocurrió antes, pero apenas fue sentido,
 ahora por fin se hace manifiesto,
 y las que nos labraban riendo el campo
 en apariencia de siervos, son reconocidas,
 las vivificadoras, las fuerzas de los dioses.
 ¿Les preguntas? En la canción clama su espíritu,
 al crecer con el sol del día y la tibia
 tierra, y los temporales que van por el aire y otros
 que, más preparados leen las honduras del tiempo,
 y más henchidos de numen, y más comprensibles para
 [nosotros,
 marchan entre el cielo y la tierra y entre los pueblos.
 En paz están lográndose pensamientos
 del espíritu común en el alma del poeta.

Para que súbitamente tocada ésta, conocedora
 de lo infinito ha largo tiempo, sacudida
 por el recuerdo e inflamados vosotros por sagrado rayo,

se logre el fruto nacido en el amor, la obra de los dioses
el cántico, que de ambos dé testimonio. [y los hombres,

Así cayó, según cuentan los poetas, su rayo en la casa
de Semele cuando ella anheló ver realmente al dios,
y divinamente tocada, parió
al fruto de la tormenta, el divino Baco.

Y por eso ahora beben fuego celestial
sin peligro los hijos de la tierra.
Pero a nosotros nos toca, bajo las tempestades de Dios,
¡oh poetas!, permanecer con la cabeza descubierta,
tomar el rayo del Padre, a él mismo, con nuestra propia
y entregar al pueblo, velados [mano,
en la canción, los dones celestes.

Porque sólo nosotros somos de corazón limpio
como los niños, y nuestras manos son inocentes;
participando del rayo del Padre, que, puro, no lo quema,
y de los dolores divinos, con hondo sacudimiento,
permanece empero firme el eterno corazón.

(Trad. de José M. Valverde)

Hölderlin es un poeta que poetiza sobre el poeta, a lo largo de toda su obra, en múltiples ocasiones, en sus versos y en su prosa. Su intuición es tan genial que más que la esencia del «poeta romántico» es la del «poeta» y la «poesía» de todas las épocas la que descubre, según el trascendental estudio que le dedica Martín Heidegger⁴³.

En Hugo, el viejo concepto de poeta mago revive con fervoroso acento y hace del poeta un espíritu hermano del científico y de los otros artistas, emparentados todos por la «magia»:

Los espíritus conductores de los otros
llevan un signo dulce y sombrío.

⁴³ M. Heidegger: *Hölderlin y la esencia de la poesía* (en *Arte y poesía*, México, 1958).

Nacemos tal como somos.
 Dios consagra a los hombres con sus manos
 en las tinieblas de la cuna.
 Su tremendo dedo invisible
 escribe en sus cráneos la biblia
 de los montes, las aguas y los árboles.

Estos hombres son los poetas;
 aquellos cuyas alas suben y descienden;
 todas las bocas inquietas
 abiertas por el verbo tembloroso;
 los Virgilio, los Isaías;
 todas las almas inundadas
 por las grandes nieblas del destino;
 aquellos en quien Dios se concentra;
 los ojos que baña la luz,
 las frentes que fulguran rayos.

... ..

El poeta marcha al lado del arca.
 David canta y ve cerca a Dios;
 Hesíodo camina y medita,
 sacerdote salvaje de los bosques;
 Moisés, criatura inmensa;
 extiende sobre la naturaleza sus manos;
 habla Manés al castigado abismo
 escuchado por los astros innúmeros...
 ¡Genio! ¡Oh tiara de la sombra!
 ¡Pontificado del infinito!

(«Les mages»; trad. de R. Molina)⁴⁴

EL POETA NUEVO

Nada más relativo que los conceptos de «nuevo» y de «viejo». En el siglo I antes de Cristo floreció en Roma un grupo de «poetae novi». Lo nuevo es siempre relativo a lo viejo. En el siglo XIX surge el poeta nuevo con la nueva poesía, más opues-

⁴⁴ V. Hugo: *Les contemplations*.

ta al realismo que al romanticismo. El poeta es Charles Baudelaire y su descendencia. De él parte la poesía actual. El poeta de 1950 es nieto del nuevo.

El siglo comprendido entre 1850-1950 ha sido una época de crisis como acaso no ha conocido otra la historia. Su riqueza, en todos los órdenes del espíritu, de la técnica, del arte, hace muy difícil una visión sintética. El tiempo diríase que ha acelerado su curso y una vertiginosa dinámica en todos los órdenes de la vida obstaculiza cualquier concepción unitaria. Las interpretaciones filosóficas constituyen una extensa literatura en las que la filosofía de la historia ocupa un puesto preeminente. Si consultamos una historia de los principales movimientos artísticos o literarios, como la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre, quedamos sobrecogidos por la rápida sucesión de corrientes, de modas, muchas de ellas de carácter «experimental». Buscarles unidad a tales movimientos resulta casi imposible. Entre las muchas posibilidades que se ofrecen está el siguiente rasgo, común a ellos: su «programación» apriorística, que los acredita como deliberada consecuencia de una actitud ante el mundo, el hombre y el arte, consciente y deliberadamente adoptada. Pero lo que abarcamos en conjunto, es un panorama caótico. Nuestra proximidad y «compromiso» querido o no —fatal siempre— contribuye a dificultar la visión completa.

El «poeta nuevo» surge en las antípodas del realismo decimonónico y es un precursor de orientaciones casi inéditas en la filosofía, la psicología y la ciencia. Su esfera es el yo íntimo y su reino el del espíritu. Se adelanta a Freud y al existencialismo. Baudelaire es un precursor y no sólo en poesía. Los problemas de la más profunda subjetividad, y con ellos el religioso y el moral, son los suyos. Estas «realidades» se superponen al positivismo, que resulta estrecho y superficial, porque las elude. Nuevos horizontes se despliegan al arte y al pensamiento.

El sueño progresista de Hugo no se realiza; las conquistas técnicas y los nacionalismos exaltados arrastran los pueblos a la miseria y a la guerra.

Gaëtan Picon resume en los siguientes términos el nacimiento de la «poesía nueva»: «El movimiento poético, que partiendo del simbolismo del fin de siglo, conduce, a través de múltiples avatares, al movimiento superrealista, es una conciencia antes de ser una creación. Jamás acompañaron a la creación tantos escritos teóricos. La poesía contemporánea es una poesía refle-

tiva, crítica, una poesía culta, ligada a la reflexión y a la lectura de obras anteriores.»

«Baudelaire es la fuente de la metamorfosis. Meditando sobre Poe y la *Filosofía de la composición*, concibe por primera vez la noción de una naturaleza particular de lo poético sobre la que debe regularse estrictamente el esfuerzo creador. Ni el romanticismo ni el 'Parnaso' supieron lo que es la poesía ni intentaron desprenderla de cuanto no fuera ella misma. Pues no es ni embriaguez del corazón ni pasto de la razón: la efusión sentimental y el didactismo filosófico, no pertenecen a sus dominios. La poesía no es descripción ni anécdota. La realidad es, en sí, 'fea' siempre; la naturaleza es un 'diccionario', no más, en manos del poeta, a quien Baudelaire califica de 'traductor', 'descifrador de la universal analogía'. La verdadera función poética es la imaginación, concebida no como invención de mundos ficticios, sino como descubrimiento de una superrealidad, existente en el mundo, pero que no se entrega sino a una particular potencia del espíritu, capaz de percibir el mundo, no tal cual aparece, sino tal como lo revelan en su profundidad conmovedora y en su 'tenebrosa unidad', las analogías imprevistas de las sensaciones y la correspondencia, más profunda aún, de lo sensible y lo espiritual.»

«Cada objeto puede ser ligado a un movimiento del alma: entonces, se nos aparece como el símbolo de 'toda la profundidad de la vida'. La idea de la analogía universal no es nueva y estuvo presente en la poesía del siglo XVI, como en el romanticismo. Pero Baudelaire aporta el estatuto exclusivo de la poesía, el designio de una 'infalibilidad de la producción poética', obtenida por método nuevo de composición del poema como de un objeto artificial que, si debe corresponder a la vez al mundo y al espíritu, no debe expresar directa y separadamente ni uno ni otro, sino invertir la pendiente fácil de la expresión sentimental y de la descripción realista, creando así a contracorriente, 'una magia sugestiva, que contenga a la vez al objeto y al sujeto, al mundo exterior al artista y al artista mismo'»⁴⁵.

Apenas se discute el puesto singular de Baudelaire en la «poesía nueva». El es el «maestro» por excelencia.

Si el romanticismo consiste en la «repulsa» del mundo y de la sociedad, Baudelaire es en muchos aspectos romántico, pero

⁴⁵ Gaëtan Picon: *Le style de la nouvelle littérature* (en *Histoire des Littératures*, II, París, 1957, págs. 212-213).

como se ha repetido tantas veces, le apartan del romanticismo más cosas que le unen: su actitud es negativa ante el fácil sentimentalismo y la devoción a los grandes ideales: Dios, Patria, Progreso, Humanidad... Y en el orden poético, su tendencia a sustituir la gratuita metáfora ornamental por la metáfora-símbolo de la que es ejemplo el poema «Le Cygne».

... Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);
Je ne vois qu'en esprit tout ce champs de baraques,
ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
les herbes, les gros blocs verdis para l'eau des flasques
et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis ménagerie;
là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
clairs et froids le Travail s'éveille, où la voirie
pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux.

Un cygne qui s'était égaré de sa cage,
et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec
sur le sol raboteux trainait son grand plumage.
Près d'un ruisseau sans eaux la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
et disait le cœur plein de son beau lac natal:
—«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu,
[foudre?]
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
vers le ciel ironique et cruellement bleu,
sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
comme s'il adressait des reproches à Dieu!

El «Cisne» es símbolo de los infortunados de este mundo que suspiran por bienes perdidos: Andrómaca bajo el poder soberbio de Pyrrus, la negra tuberculosa que sueña con los nativos cocoteros africanos; el símbolo de «todo el que ha perdido lo que no encontrará jamás».

La rebelión contra la sociedad es fuente de poesía y explica la actitud del poeta, su entrega a la bohemia, incluso su autodestrucción (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud...). Baudelaire describe al poeta como a un ser maldito:

Lorsque par un décret des puissances suprêmes,
le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié

... ..

Il joue avec le vent, cause avec le nuage
et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
pleure de le voir gai comme un oiseau de bois.
Tous ceux qu'il vent aimer l'observant avec crainte,
ou bien s'enhardissant de sa tranquillité,
cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
et font sur lui l'essai de leur férocité.

... ..

(«Bénédiction»)

Pero la estampa lamentable se resuelve en un final glorioso, donde el poeta goza de un puesto al lado de los Ordenes del Espíritu:

Je sais que vous gardez une place au Poète
dans le rangs bienheureux des saintes Legions,
et que vous l'invitez à l'éternelle fête
des Trônes, des Vertus et des Dominations.

(«Bénédiction»)

El símbolo del poeta es el «albatros» torturado por crueles marinos:

Le Poète est semblable au prince des nuées
qui hante la tempête et se rit de l'archer;
exilé sur le sol au milieu de huées
ses ailes de géant l'empêchent de marcher...

(«L'albatros»)

El «poeta nuevo», hijo de Baudelaire, es un aventurero espiritual que encuentra encarnación suprema en el «simbolista». Los tres maestros, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, diríanse asumir cada uno una modalidad baudelaireana y cultivarla hasta sus últimas posibilidades: Mallarmé lleva hasta su absoluto la poética del «símbolo»; Rimbaud, el ansia de novedad; Verlaine, las luchas espirituales del ángel caído que es el poeta, según la concepción baudelaireana.

La reacción contra el mundo y las convenciones burguesas está en la base del movimiento y de la estética simbolistas. El poeta es saludado como un snob; se le admira como a un ser exótico, un raro, un rebelde, o padece de una absoluta impopularidad que, por otra parte, no le desagrada.

Económicamente, es un hombre débil o un modesto funcionario. Habita en la torre de marfil o arrastra una vida exterior de bohemia que recuerda a los «clerici vagantes». Verlaine está muy cerca de Villon. Y qué decir de la azarosa existencia de Rimbaud. O de Mallarmé, consagrado con el rigor y el ascetismo de un científico a sus experimentos poéticos de gabinete.

¿Qué piensa de sí mismo el poeta nuevo? ¿Para quién escribe? Desde los más bajos fondos, como en Baudelaire, surge una clara y alta conciencia de sí mismo, aunque alguno, excepcionalmente, tal Rimbaud, apartado para siempre de la poesía, parezca contradecirla con su famosa declaración: «¿La poesía? ¡Una mierda!», frase en la que vibra su trágica voluntad de auto-destrucción.

Como el poeta es un ser de excepción, la poesía es sobre todo expresión de un «yo», de un ser individual, y en tal sentido, paradójicamente, un fruto de la sociedad burguesa, contra la que el poeta se revuelve, porque ese individualismo es esencialmente burgués⁴⁶. Lo lírico predomina, aunque despojado de anécdota o desarrollada ésta en un mundo inventado.

⁴⁶ J. P. Sastre: *¿Qué es literatura?* («Presentación de los tiempos modernos»). Sastre caracteriza a la cultura burguesa por su espíritu analítico que concibe los conjuntos como mecánica yuxtaposición de unidades independientes. De ahí surgen los mitos de la «igualdad», la «universalidad» (todos somos hombres, por tanto, iguales, y esto tiene alcance universal), la exclusión o ceguera para las realidades colectivas, la fraternidad alimentada por la caridad... De sumo interés son las apreciaciones sartrianas de «la irresponsabilidad» del poeta que tiene origen en el espíritu analítico burgués: «Como los mismos autores burgueses se consideran guisantes en

El poeta descubre que este mundo es el lenguaje poético, y en él queda muchas veces preso (Mallarmé), como en un absoluto fatal.

La autocontemplación narcisista y el fervor por una belleza hecha de palabras desvían la poesía hacia el esteticismo.

Los geniales experimentos del poeta nuevo irradian por Italia, Inglaterra, España e Hispanoamérica, donde la sombra paterna de Baudelaire planea desde fin de siglo. En España, Juan Valera, el más cosmopolita y culto de los escritores del XIX, no comprendió a Baudelaire, pero Manuel Reina, más joven, lo admiró y tradujo, beneficiándose de su influencia⁴⁷.

El conformismo cortesano o burgués de los poetas victorianos choca con los alardes de rebeldía de los grandes simbolistas. El poeta victoriano, llámese Browning o Tennyson, es un retórico exquisito y culto, que bebe su inspiración más en los libros que en la realidad, a la que está un poco de espaldas. La nota discordante es Swinburne, con quien triunfa el esteticismo, de inspiración simbolista francesa. El verbo poético lo arrastra y acaba por ser el protagonista de su obra:

And Pan by noon and Bacchus by night,
fleeter of foot than the fleet-foot kid,
follows with dancing and fills with delight
the Maenad and the Bassarid;
and soft as lips that laugh and hide
the laughing leaves of the trees divide,
and screen from seeing and leave in sight
the god pursuing, the maiden hid.

(De *Atalanta in Calydon*)

La influencia simbolista es universal y alcanza no sólo a poetas (Liliencron, Dehmel, Rubén Darío, D'Annunzio), sino a

una lata, la solidaridad que les une a los otros hombres parece estrictamente 'mecánica', es decir, de simple yuxtaposición. Aunque tengan un sentido elevado de su misión literaria, piensan haber hecho bastante cuando han descrito su propia naturaleza o la de sus amigos; pues todos los hombres son de la misma madera, se presta servicio a todos al esclarecer lo de uno mismo.»

⁴⁷ M. Reina: *La vida inquieta*, Madrid, 1894, pág. 139 («Don Juan en los infiernos»)

continentes. El poeta nuevo o es un simbolista o ha sido incitado por el simbolismo.

En España florece más tarde que en Francia y presenta carácter a la vez español que hispanoamericano. Es el «poeta modernista», inaugurado por el Rubén Darío de *Azul* y de las *Prosas profanas*, con vasta influencia por todo el mundo de habla española. El «poeta modernista» ama la bohemia verleniana, pero está más abierto a la realidad exterior y manifiesta residuos «parnasianos» («Sinfonía en gris mayor», de Rubén Darío, réplica a la «Simphonie en blanc majeur», de T. Gautier en *Emaux et camés*). El ejemplo de «Les trophées», de José María Heredia inspira sonetos escultóricos como «Los piratas»:

Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
el postrer clavo en la fina tabla sonora.
Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.

Bajo la quilla el cuello del tritón se agacha
y la vívida luz del relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la proa
y una sonrisa pone en el labio del hacha.

La coreada canción de la piratería,
saludará la real oriflama del día
cuando el clarín del alba nueva ha de sonar

glorificando a los caballeros del viento
que ensangrientan la seda azul del firmamento
con el rojo pendón de los reyes del mar.

(R. Darío: *El canto errante*)

Esta voluntad de perfección técnica y de objetividad ya había dado excelente fruto en la producción de Manuel Reina y Salvador Rueda, que por eso han sido saludados, justamente, precursores peninsulares del modernismo.

El «poeta modernista» está saturado de cultura francesa, como el renacentista de la italiana. Los temas y la técnica de sus creaciones lo demuestran. María Teresa Maiorana ha comparado un poema de Rubén, «El coloquio de los centauros», con el

«Centaure» de Maurice Guerin, simbolista tardío que, como Saimain, ha ejercido un relativo influjo no sólo en Rubén sino en Juan Ramón Jiménez. El resultado de la confrontación es el descubrimiento de un «panteísmo» común a Guerin y Darío, del que es «símbolo» el «Centauro» en su naturaleza semianimal, semi-humana. Mas la fuente del «Centauro» de ambos poetas (y de otros poemas helenizantes o mitológicos) está, según Marasso, en *La mythologie dans l'art ancien et moderne*, de René Menard (1878). La cuestión nos lleva a considerar el paralelismo cristiano-pagano que Rubén expresó en su «Castillo interior». El tema de esta lucha pervive latente en el actual lirica española: recordemos el poema de Gerardo Diego «Nocturno XI»:

... Pasa el encanto del amor divino.
 Vuelve el triunfo del amor pagano.
 Ya conoces los dos, mi buen hermano.
 Pero tú no decides tu camino.
 Es tan bello el amor a lo profano...
 Es tan bello el amor a lo divino...

La asociación de lo divino y humano —paralelamente— es casi constante en Rubén:

Mas sabed que de amor fragante
 Venus es luz;
 mas es un divino diamante
 Cristo en la Cruz.

El acuñador del término «modernismo» aludió con él al «nuevo» espíritu que animaba a un grupo de escritores españoles e hispanoamericanos. Antes de divulgarse y arraigar la denominación, se llamó «decadentes» a Rubén y sus adeptos. El concepto de «decadencia» había sido puesto en boga por Verlaine, y valía por toda una categoría estético-moral que evocaba al Bajo Imperio romano. El amor a «la decadencia» colma la poesía francesa entre 1880 y 1918, mas no circunscrita al Bajo Imperio, sino transportada también a la época de Luis XV y Luis XVI:

Dans l'atrium où veille un Cesar de porphyre,
Arcadius, les yeux peints, les cheveux frisés,
par un éphèbe au corps de vierge se fait lire
un doux papyrus grec tout fleuri de baisers.

C'est une idylle rose, où le flot bleu soupire,
où l'art mievre zézaie en vers adonisés;
et l'empereur, qu'un songe ambigu fait sourire,
respire un lis avec des gestes épuisés.

Cependant d'heure en heure entrent des capitaines;
Ils disent la terreur des batailles lointaines;
mais le maître au front ceint de roses n'entend pas.

Et, seul, l'aïeul de marbre au dur profil morose
a traisalli dans l'ombre, en écoutant là-bas
craquer sinistrament l'Empire grandiose.

(A. Samain: «Au jardin de l'infante»,

Fin d'empire)

Los caracteres del «modernista» recuerdan a los del «simbolista»: amor a la musicalidad, a la metáfora rara, a la elegancia descuidada y aristocrática. El Cisne, el Pavón, el Lis, el Fauno, la Princesa, el Centauro, Ecbatana, Bizancio, etc... son ornamento, o símbolo, predilectos.

Su ética hedonista y su actitud diletantesca, las mismas.

EL POETA ACTUAL

Llamamos «actual» al arte de los últimos cincuenta años, definido por su carácter de extrema inestabilidad. Entre 1917 y 1967 los acontecimientos se precipitan a un ritmo de vértigo: dos guerras mundiales sacuden a la humanidad: la revolución marxista-leninista triunfa en Rusia y, tras la segunda «guerra», el mundo se divide en dos: el marxista, desde el Oder al Pacífico; y el no-marxista, constituido por el resto (con enclaves de gran importancia como el «cubano»). El descubrimiento y utilización

de la energía atómica determina un gigantesco avance en la técnica, con muchedumbre de consecuencias en todas las esferas. Estamos, según se repite, en la aurora de la era técnica, tema que ha ocupado la reflexión de los mejores pensadores de nuestro tiempo. Nuestra época es, por lo tanto, de crisis, de aperturas insospechadas a insólitas perspectivas, de ensueños visionarios, de nuevos horizontes y de esperanza en nuevas posibilidades. El desarrollo del marxismo y el creciente movimiento de «tecnificación» son los dos hechos dominantes y es en función de ellos como se está estructurando el mundo nuevo. Si en una época (a raíz de las conflagraciones mundiales) imperó una atmósfera escéptica y pesimista, ahora, en esta etapa de convivencia relativamente pacífica, el hombre parece recobrar cierta confianza en un porvenir mejor, en el que reinarán la justicia y la hermandad entre las naciones. Porque sea a causa del influjo marxista, del cristiano, o de ambos, existe una tendencia a sustituir la burguesa concepción individualista del hombre por la de comunidad, grupo, clase, etc... La técnica y su exigencia del trabajo «en equipo» ha venido a fortalecer esa concepción. La antropología proclama como uno de sus principios básicos la primacía histórica del grupo humano: el individualismo es un fenómeno que aparece posteriormente a la primitiva «manada» de los prehomínidos y a la arcaica «horda» de los arcantropos.

Este hecho ya se anunció en el primer decenio del siglo xx con el movimiento literario llamado «unanimismo», que acaudilló Jules Romains:

Mon vouloir, que jadis je venerais, n'est rien
qu'un éphémère élan du vouloir unanime;
je méprise mon cœur et ma pensée intime:
le rêve de la vie est plus beau que le mien...

(*La vie unanime*)

Se aspira a ser más que voz de sí mismo, voz de la ciudad, de la nación, de la clase social, del grupo, de la humanidad. Y el arte se deshumaniza o, mejor, se desindividualiza. Es lo que constituye, en el fondo, la «poética» de un Emile Verhaeren o un Walt Whitman. (El «yo» whitmánico es una abstracción, un mero ente ficticio que pretende asumir a toda América.)

Las gentes y las ciudades son el protagonista de esta poesía multitudinaria:

Elle a mille ans, la ville,
 la ville âpre et profonde;
 et sans cesse, malgré l'assaut des jours,
 et les peuples minant son orgueil lourd,
 elle résiste à l'usure du monde.
 Quel océan, ses coeurs! quel orage, ses nerfs!
 Quel noeuds de volontés serrés en son mystère!
 Victorieuse, elle absorbe la terre;
 vaincue, elle est l'affre de l'univers:
 toujours en son triomphe et ses défaites,
 elle apparaît géant, et son cris sonne et son nom luit,
 et la clarté que font ses feux dans la nuit
 rayonne ou loin, jusqu'aux planètes!

(E. Verhaeren: *Les villes tentaculaires.*
L'âme de la ville.)

Si hubiéramos de atenernos a una tipología concreta y minuciosa del poeta actual, éste se nos esfumaría en un caos de imágenes huidizas, apenas constituidas cuando deshechas. Abramos un manual como la *Historia de las literaturas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, para convencernos de ello: se pueden esbozar fugitivos retratos del poeta «futurista», «expresionista», «cubista», «dadaísta», «surrealista», «imaginista», «ultraísta», «personalista», «existencialista», «letrista», concretista», «neorrealista», «iracundista», «frenetista», «objetivista», etc... Tal muchedumbre de actitudes, más que una determinada, es lo que nos interesa. Ellas definen al poeta de hoy. La brevedad temporal de estos movimientos es una esencial característica, y la comunidad de ideal —tan frecuente— con la pintura y la música. ¿A qué obedecen estos movimientos artísticos de tan corta duración? Sin duda no son más que respuestas provisionales a la incesante búsqueda del poeta, que no conquista una solución satisfactoria a la crisis que es su existencia de hombre y de artista. De ahí el fenómeno de lo que ha llamado Poggioli: «el artista camaleónico», no en sentido peyorativo, sino metafórico, y del que sería prototipo Picasso, y entre los poetas, Gerardo Diego, cuya obra

19.-F

asume, magistralmente siempre, tal variedad de tendencias, de las que —por otra parte— el gran poeta español es consciente. Artista camaleónico fue también Juan Ramón Jiménez. Ambos parecen cumplir el precepto «per troppo variar poesia è bella». D'Annunzio se entregó al encanto de lo diverso y lo proclamó en un verso de sus «Laudi»:

Varietà, sirena del mondo...

Juzgar caprichoso ese versatilismo sería algo de una superficialidad absoluta. Su raíz es la del proteico arte contemporáneo.

La sucesión de movimientos de nuestro siglo demuestra que el curso fluvial de la poesía no ha encontrado su «perfil de equilibrio» (permítasenos el tecnicismo hidrográfico). Pero se nos ocurre preguntar, ¿es que lo encontró alguna vez? Pensamos en esas subitáneas «crestas» de los clasicismos, de las que hablan Curtius y Hauser, y a las que siguen largos períodos de rebeldía, y creemos llegar a la conclusión de que toda poesía, como todo arte, si están vivos han de manifestarse esencialmente inestables y en devenir perpetuo, como la vida misma. Estacionamiento, quietud, inmovilidad son atributos de lo muerto o de lo que está muriendo.

El «acelerado» ritmo vital de nuestra época se ha impuesto —¿cómo no?— al poeta. La tradición que pesa en un sentido ha de ser contrapesada en otro si ha de salvar sus esenciales valores. El poeta actual, so pena de quedar convertido en estatua de sal, ha tenido que ajustarse al ritmo frenético del tiempo que le tocó vivir y aceptar su mundo; ha sido obligado a tener aguda conciencia de su tiempo y mirar adelante. Es la urgente actitud del futurismo, apologistas de la «velocidad».

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia...

Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sforzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali...

(*Manifiesto del futurismo*, principios 4.^o y 6.^o.)

Desde el «manifiesto futurista», los movimientos artísticos han manifestado una voluntad de aceptación de nuestra época y de rebeldía contra el pasado literario⁴⁸. De ahí que en Francia se les haya calificado de «avant-garde» o «vanguardistas», por su pretensión de ir «a la cabeza» en la marcha de la humanidad hacia el porvenir y a marchas forzadas.

Por otra parte, hay que subrayar como típico el carácter «experimental» de algunos movimientos y la proliferación de «manifiestos» y de «poéticas». Los más importantes poetas actuales han expuesto sus ideas sobre la poesía, bien en tratados teóricos (Valéry, Claudel, etc...), bien en dispersas publicaciones, luego coleccionadas en libros (Eliot, Juan Ramón Jiménez, Benn, Rilke...).

En el curso de los últimos cincuenta años se ha ido forjando la teoría de que la poesía es una forma particular de conocimiento. Se ha elevado hasta un rango de «vates» la categoría del poeta y se le ha honrado con distinciones oficiales (de tipo estatal, universitario, etc...).

Sin embargo, el poeta actual, que se esfuerza conscientemente por estar «de acuerdo» con su tiempo, no goza, por lo general, de la popularidad que el romántico. Pues su lenguaje «aparte» exige una iniciación casi siempre; la mayoría lectora de poesía está «atrasada» y sigue admirando a poetas de la época anterior; predomina la mentalidad «anticuada», y el poeta actual es por eso un «desconocido».

El panorama poético entre 1917-1967 presenta una riqueza y una diversidad nunca registrada en la historia universal de la poesía. La cita de los poetas de primer rango sería abrumadora y lo que nos interesa es, más bien, centrar nuestro tiempo en «una figura representativa: para mí, la de Pablo Neruda.

⁴⁸ También el surrealismo que fue tributario directo del freudismo. El psicoanálisis ha ejercido una acción extraordinaria no sólo en la poesía, sino en las otras artes y debe ponerse entre los factores fundamentales que han modelado nuestra época, al lado del marxismo y de la tecnología.

Vienen a nuestra memoria Juan Ramón Jiménez, Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Yeats, Ungaretti, Ezra Pound, Valéry, Claudel, Seferis, Aleixandre, Dámaso Alonso, Octavio Paz, Quasimodo, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Eliot, César Vallejo, Gerardo Diego, Gabriela Mistral, Saint-John-Perse, Pessoa (con sus varias personalidades)...

Pablo Neruda, que era una figura distinguida a los 20 años (1924), está realizando una vasta obra poética que ya supera en magnitud y universalidad las *Leaves of Grass*, de Walt Whitman: creemos que no hay quien pueda disputarle el título de «Poeta de América». Más que nadie él revive en nuestros días la imagen del «poeta universal» que fue Hugo en el XIX.

En su obra vasta y profunda no aparecen los movimientos literarios sucesivamente, como en Gerardo Diego, sino conviniendo «en bloque», integrados o yuxtapuestos en vital anarquía: futurismo, superrealismo, neorromanticismo, tendencia social, todas las tentativas de vanguardia. Y además un poderoso renacimiento de la gran poesía española del XVIII (Góngora, Quevedo), que sella sus creaciones de casticismo y le convierte en inequívoco poeta español.

En Pablo Neruda, como en el mar, desembocan todas las corrientes, pretéritas y actuales, y su obra irrumpe con fuerza huracanada hacia el futuro. La íntima comunión con los clásicos españoles da profundidad y nobleza a su poesía. Su radical vinculación a las inquietudes y problemas presentes hacen de él un escritor de absoluta actualidad. La solidez y audacia de su gigantesca creación lo convierten en un debelador del futuro, en un camino hacia el porvenir.

La evolución poética de Neruda no ha terminado. Su mensaje empieza con libros de sabor neorromántico, muy personales, en los que se revela «melancólicamente» el futuro cantor de la «angustia»⁴⁹. Primero, la melancolía; luego, la angustia. Mas el

⁴⁹ Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1966. Pero la obra de Amado Alonso se detiene en *Residencia en la tierra*, porque está escrita antes de la aparición del *Canto general* y de los libros de *Odas elementales*. En la introducción, destaca A. Alonso el fenómeno, que hemos señalado antes, de la sedimentación de corrientes actuales en el mar de la poesía nerudiana. «En mucho —escribe—, los procedimientos expresivos que hemos ordenado y clasificado en el extenso capítulo VII son comunes a los poetas modernos que se llaman superrealistas o expresionistas o vanguardistas o futuristas, etc...» (pág. 9).

poeta no está nunca aislado y su sentimiento, por muy íntimo que sea, complica al universo y desemboca en una concepción del mundo:

Como todas las cosas están llenas de mi alma,
emerges de las cosas llena del alma mía...»

(«Veinte poemas de amor y una canción
desesperada», poema XV, estr. 2.^a)

La implicación existencial del mundo en la intimidad del poeta es característica desde sus primeras creaciones y alcanza fusión suprema en *Residencia en la tierra*, representación ejemplar del «trovar clus» actual, según A. Alonso. He aquí una forma personal de «hermetismo», orientación que han seguido muchos grandes poetas de nuestro tiempo. Neruda es en *Residencia en la tierra* un extraño lírico para el que sigue imperando con plena vigencia un modo de ser proteico, que se infunde al mundo y en el que el mundo es absorbido.

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed a mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
y a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.»

(«Introducción a la madera», en *Residencia
en la tierra*).

En este fragmento resplandece la «enumeración caótica» juzgada por L. Spitzer un rasgo típico de la poesía actual⁵⁰; es de natu-

⁵⁰ L. Spitzer: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, pág. 307. Lo actual no es la «enumeración», sino el «caotismo», que parece proceder de W. Whitman.

raleza surrealista y termina con una violenta rebeldía sintáctica, que consiste en una disparidad, en una disonancia:

y ardamos, y callemos, y campanas.

La disonancia puede introducir una gracia sutil en la lógica sintáctica del poema, como en la composición musical.

Asunción y expansión superrealista, sístole y diástole del corazón del estilo son rasgos de toda una pléyade en determinada época (1925-1935, *circa*). La técnica de las enumeraciones «caóticas» (y de otros muy diversos tipos) y la palpitación superrealista son comunes a la mayoría de los poetas de la primera entre-guerra: la encontramos en André Gide y en Eliot, en Eluard y en Cernuda, en Claudel y en Perse, en Salinas y Alberti.

Neruda representa la corriente dionisíaca, la de los poetas que componen sus versos sin atadero a normas tradicionales, porque los interpretan no en sentido «instrumental», sino en calidad de expresión nueva y directa de los movimientos del alma, concepción que es la de Claudel, la de Alexandre, la de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, Saint-John Perse, Eliot...

Pero hemos elegido como arquetipo de poeta actual a Neruda porque su dinamicidad y su evolución continua, por más que su personalidad mantenga «constantes» acusadísimas, permiten distinguir en su obra tres o cuatro «cumbres», y cada una de ellas puede ostentar con todos los honores que les confiere plenitud y altura los «movimientos» y los «momentos» característicos de la poesía de hoy.

Cumbre del «hermetismo» o del «trovar clus», de acuerdo con A. Alonso, es la *Residencia en la tierra*, con sus bloques metafóricos, con sus acumulaciones y expansiones típicas. Pero hay que corregir o aclarar algo respecto al «hermetismo nerudiano», y es que, a causa de su espontaneidad y arrolladora elocuencia, es capaz de provocar, más aún, de forzar e imponer comprensión en lectores no especializados de poesía. Hemos escrito «comprensión», mas no en sentido de «interpretación», de «intellección», sino más bien de «hacerse cargo en general», de «intuición» y también de «reacción positiva». La concordancia anímica no necesita de argumentos lógicos y esto es lo que profundamente producen los poemas de esa «cresta hermética» nerudiana.

La aceptación del mundo y de sí mismo en un «todo confuso» que determina la nebulosidad «formal» (aparente) de la poesía de *Residencia en la tierra* acaba realmente en este libro de tan amalgamada naturaleza y de tan secretas correspondencias. La concepción del mundo y del hombre, de las cosas y de la existencia elevan su poesía a un plano de angustia universal, justificada por el cumplimiento inflexible de la ley de la muerte. A la disolución y corrupción permanentes del mundo y de los hombres responde la expresión amorfa, aunque en el curso de la obra se registran, según A. Alonso, claras tendencias hacia formas concretas, mucho más frecuentes y vigorosas en la segunda parte de la obra. Este mundo en eterna corrupción de la *Residencia en la tierra* diríase el desarrollo sinfónico de aquel tema de «Une charogne», de Baudelaire:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
ce beau matin d'été si doux;
au detour d'un sentier une charogne infâme
sur un lit semé de cailloux,

les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
brulante et suant les poisons,
ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
son ventre plein d'exhalaison...

Pablo Neruda es un poeta en perpetuo despliegue y evolución. El *Canto general* (1955) señala sin duda la más alta y ambiciosa «cresta» de la producción nerudiana. El sol está en el cenit. La voluntad de forma ha alcanzado también su logro más alto. El mundo y los hombres han salido del caos natural para ingresar en el estructurado escenario de la historia. Nos encontramos ante la única epopeya de la época contemporánea, fundada sobre inquebrantable cimiento geológico, entre los dos mayores océanos de la tierra.

Después de *Residencia en la tierra*, el *Canto general* significa el sometimiento del caos al orden y el más importante alarde de estructuración poética de los últimos siglos. Neruda ofrece una visión histórica (que incluye la «natural») del continente americano y ha acertado a conseguir una obra que es una epopeya contemporánea, cuya naturaleza histórica acoge el presente. La

estructura fragmentaria se manifiesta en extensas unidades parciales con titulación propia cada cual, que pudieran ser interpretadas equivalencia de los tradicionales «cantos» de los poemas épicos. Pero Neruda ha preferido elocuentes títulos que pudieran sugerir para cada parte la impresión de un libro con perfil propio y llevar a la interpretación de la obra como una suma conseguida por yuxtaposición. El sistema recuerda al de las *Leaves of Grass* whitmánicas. Existe una honda diferencia porque, en realidad, en el *Canto general* lo que existe no es una mera yuxtaposición «ilativa». Entre «La lámpara en la tierra» y las «Alturas de Macchu Picchu» hay un lazo profundo. Lo mismo entre los siguientes cantos. Los «lazos» no siempre son de carácter «continuativo». «Los conquistadores», por ejemplo, y «Los libertadores», que le siguen, presentan aspecto de «anverso» y «reverso»: se oponen polarmente en su significación, como la «conquista» y la «independencia», «el yugo» y «la libertad». Están unidos agonalmente: tal dos encarnizados luchadores. La antítesis culmina en «La arena traicionada», que pone en juego la lucha, conducida al terreno dialéctico de la política contemporánea. La inspiración histórico-política enseña el *Canto general* y en esa realidad inserta el poeta su autorretrato:

Antes anduve por la vida en medio
de un amor doloroso: antes retuve
una pequeña página de cuarzo
clavándome los ojos en la vida.
Compré bondad, estuve en el mercado
de la codicia, respiré las aguas
más sordas de la envidia, la inhumana
hostilidad de máscaras y seres.
Viví un mundo de ciénaga marina
en que la flor de pronto, la azucena
me devoraba en su temblor de espuma,
y donde puse el pie resbaló mi alma
hacia las dentaduras del abismo.
Así nació mi poesía, apenas
rescatada de ortigas, empuñada
sobre la soledad como un castigo
o apartó en el jardín de la impudicia
su más secreta flor hasta enterrarla.

Aislado así como el agua sombría
 que vive en sus profundos corredores,
 corrí de mano en mano, al aislamiento
 de cada ser, al odio cotidiano.
 Supe que así vivían, escondiendo
 la mitad de los seres, como peces
 del más extraño mar, y en las fangosas
 inmensidades encontré la muerte.
 La muerte abriendo puertas y caminos.
 La muerte deslizándose en los muros.

(«El poeta.»)

El mundo es el triunfo de la muerte, como había cantado con
 aliento cósmico en *Residencia en la tierra*. El *Canto general*
 es un poema de esperanza y de fe en el hombre:

Aquí encontré el amor. Nació en la arena,
 creció sin voz, tocó los pedernales
 de la dureza, y resistió a la muerte.
 Aquí el hombre era vida que juntaba
 la intacta luz, el mar sobreviviente,
 y atacaba y cantaba y combatía
 con la misma unidad de los metales...

(«El hombre.»)

La misión del poeta —no hay que esforzarse en cultas dis-
 quisiciones— la proclama el *Canto general*, pero en «Los poe-
 tas celestes» se ataca a los descarriados:

¿Qué hicisteis vosotros gidistas,
 intelectualistas, rilkistas,
 misterizantes, falsos brujos
 existencialistas, amapolas
 surrealistas encendidas
 en una tumba, europeizados
 cadáveres de la moda,
 pálidas lombrices del queso

capitalista, qué hicisteis
 ante el reinado de la angustia
 frente a este oscuro ser humano,
 a esta pateada compostura,
 a esta cabeza sumergida
 en el estiércol, a esta esencia
 de ásperas vidas pisoteadas?
 No hicisteis nada sino la fuga:
 vendisteis hacinado detritus,
 buscasteis cabellos celestes,
 plantas cobardes, uñas rotas,
 «Belleza pura», «sortilegio»,
 obra de pobres asustados
 para evadir los ojos, para
 enmarañar las delicadas
 pupilas, para subsistir
 con el plato de restos sucios
 que os arrojaron los señores,
 sin ver la piedra en agonía,
 sin defender, sin conquistar,
 más ciegos que las coronas
 del cementerio, cuando cae
 la lluvia sobre las inmóviles
 flores podridas de las tumbas...

Es de tener en cuenta que en este poema no se ataca a Gide ni a Rilke sino a sus epígonos. (El marxismo-leninismo fue siempre respetuoso con los valores clásicos y no simpatizó gran cosa con la «avant-garde» artística.)

Los retratos del poeta de Neruda presentan las cosas tal como el escritor chileno las ve. Bertolt Brecht realiza una tentativa de explicación en «Canción de los poetas líricos», cuando, en el primer tercio del siglo xx no se pagaba ya nada por las poesías:

Esto que vais a leer está en verso.
 Lo digo porque acaso no sabéis
 ya lo que es un verso ni un poeta.
 En verdad, no os portasteis muy bien con nosotros.
 ¿No habéis notado nada? ¿Nada tenéis que preguntar?

¿No observasteis que nadie publicaba ya versos?
 ¿Y sabéis la razón? Os la voy a decir:
 Antes, los versos se leían y pagaban.

Nadie paga ya nada por la poesía.

Por eso hoy no se escribe. Los poetas preguntan:

«¿Quién la lee?» Mas también se preguntan: «¿Quién la
 [paga?]

Si no pagan, no escriben. A tal situación los habéis redu-
 [cido...

El poeta, entre 1936-1967, tiende a hacerse un cantor social, lo que casi siempre involucra una actitud política, a tal punto que ser calificado de poeta social equivale casi a ser tenido por miembro de determinado partido. En Neruda, el acento político es más intenso que el social. La politización no le ha atado ni coaccionado, afortunadamente: su poesía es más ancha y caudalosa que nunca. Los espléndidos logros nerudianos dan un poderoso mentís a los enemigos de la poesía política, que la juzgan reciente desvirtuación, cuando la verdad es que su antigüedad se remonta a la lírica griega y nunca dejó de ser cultivada. Píndaro, Horacio, Claudiano, Dante, Herrera, Quevedo, Hugo, fueron grandes poetas políticos. En nuestros días son muchos los que han defendido el derecho de la poesía a ingresar en los dominios de la política. Tal, Gabriel Celaya en sus *Exploraciones de la poesía*, cuyo interesante epílogo nos hace reparar en las injustas condenas que viene sufriendo el poeta político. En cambio, objetiva, es fácilmente aplaudida cualquier pretensión pseudofilosófica o metafísica.

El alejamiento del poeta de la «res publica» se acentuó con la teoría del simbolismo y con la actitud estetizante, mimada desde fin de siglo XIX por la alta burguesía. Así se convertía al poeta en una criatura de lujo, hermano del precioso objeto ornamental, o del suntuoso animal decorativo: perrito, pavo real, canario, faisán, loro, etc... Y la poesía que había sido —a rachas, según los tiempos— una gran fuerza al servicio de los más altos ideales humanos, era reducida a la situación de un león domesticado o de un águila enjaulada. Baudelaire percibió angustiadamente la situación, pero no acertó a salir de ella ni se esforzó por encontrarle solución: limitóse a denunciar patéticamente el hecho: el poeta contemporáneo está simboli-

zado, ya lo hemos visto, en el albatros caído en la cubierta de un buque, a quien sus alas de gigante le impiden caminar. Es con términos baudelairianos como Neruda fija el carácter de su poesía «empuñada sobre la soledad como un castigo».

La politización ha operado sobre Neruda positivamente. El poeta tiene una finalidad. Su arte no es un aspecto más del narcisismo. Lucha por la consumación triunfal de las leyes de la historia y por el destino del hombre. La nueva fe hace manar la poesía a raudales de aquella mineral tristeza de *Residencia en la tierra*.

Los libros de «Odas» continúan el amplio y majestuoso movimiento del *Canto general*. Si en éste impera lo político, en las «Odas» es lo «social». En ellas asistimos a la elevación del proletariado de los objetos, las cosas, las criaturas, al primer plano poético que desde hace más de tres mil años monopolizaban la rosa, la luna, el lago, la aurora, el amor... Ese es el sentido que tienen las «odas» a una castaña, al cobre, al traje, al pan, al hilo, a la bicicleta, al camión colorado cargado con toneles, a la cuchara, a la sal, al serrucho, a las tijeras, al aceite, a los calcetines, al jabón, a la farmacia, a la papa o a la tipografía...

El poeta nos cuenta de sí mismo:

Cerca de cincuenta años
caminando
contigo, Poesía.
Al principio
me enredabas los pies
y caía de bruces
sobre la tierra oscura
o enterraba los ojos
en la charca
para ver las estrellas.
Más tarde te ceñiste
a mí con los dos brazos de la amante
y subiste
en mi sangre
como una enredadera.
Luego
te convertiste en copa.

.....

Tanto anduve contigo
 que te perdí el respeto.
 Dejé de verte como
 náyade vaporosa,
 te puse a trabajar de lavandera,
 a vender pan en las panaderías,
 a hilar con las sencillas tejedoras,
 a golpear hierro en la metalurgia.

 Juntos, Poesía, fuimos
 al combate, a la huelga,
 al desfile, a los puertos,
 a la mina,
 y me reí cuando saliste
 con la frente manchada de carbón...

 Y tú, Poesía,
 antes tan desdichadamente tímida,
 a la cabeza
 fuiste
 y todos
 se acostumbraron a tu vestidura
 de estrella cotidiana...
 Yo te pedí que fueras
 utilitaria y útil
 como metal o harina,
 dispuesta a ser arado,
 herramienta,
 pan y vino,
 dispuesta, Poesía,
 a luchar cuerpo a cuerpo
 y a caer desangrándote...

(«Oda a la Poesía», en *Odas elementales*.)

El poeta actual descubre con ojos de vidente la primigenia razón de ser de la poesía y lucha con denuedo por regresar a las fuentes y convertirla en lo que originariamente fue: la gran fuerza espiritual útil al hombre, la amiga del hombre, por excelencia.

BIBLIOGRAFIA

- Agustín, San: *De doctrina christiana*.
- Alborg, J. L.: *Historia de la literatura española*, Madrid, 1965.
- Alonso, Amado: *Castellano, español, idioma nacional*, Buenos Aires, 1958.
- Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1966.
- Alonso, Dámaso: *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1964.
- Alonso, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*.
- Alonso, Dámaso: *Poesía española*, Madrid, 1957.
- Altaner: *Patrología*, Madrid, 1956.
- Althem, Franz: *Alexandre et l'Asie*, París, 1954.
- Anónimo: *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, trad. de A. Barrera Vázquez y S. Rendón, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Aranguren, José Luis: *Hacia un nuevo humanismo*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- Aranguren, José Luis: *Moral y sociedad*, Madrid, 1965.
- Arciniegas, Germán: *El continente de los siete colores*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- Armstrong y Markus: *Fe cristiana y filosofía griega*, Barcelona, 1964.
- Artiles, Jenaro: *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, 1964.
- Asturias, Miguel Angel: *Clarivigilia primaveral*, Losada, Buenos Aires, 1965.
- Bachelard, G.: *Psychoanalyse du feu*, Gallimard, París, 1949.
- Baldensperge, F.: *Le classicisme français et les langues étrangères*, en «Revue de Littérature Comparée», París, 1933.
- Bardy, G.: *La conversión al cristianismo durante los primeros siglos*, Buenos Aires, 1961.
- Baudelaire: *Les fleurs du mal*, París, 1930.
- Bayer, R.: *Historia de la estética*, México, 1965.
- Bayet, J.: *Ini. latina*, Barcelona, 1966.
- Beguín, Albert: *El alma romántica y el sueño*, México, 1954.
- Belaval, Y.: *Au Siècle des Lumières (en Littératures françaises et marginales)*, París, 1958.
- Benoit, Luc.: *L'ésotérisme*, París, 1963.
- Berard, V.: *Introduction à l'Odissée*, París, 1925.
- Bergson, H.: *La pensée et le mouvant*, París, 1934.
- Bignone: *Historia de la literatura latina*, Buenos Aires, 1952.
- Bloch, J.: *Littératures neo-indiennes*, París, 1955.
- Boas, F.: *General Anthropology*, Heath and C., Boston, 1938.
- Boffill y Ferro, J.: *La poesía alemana*, J. Janés, Barcelona, 1947.

- Boissier, G.: *Le poète Martial*, en «Revue des Deux Mondes», julio 1900.
- Bontempelli, M.: *L'avventura novecentista; selva polémica*, Florencia, 1938.
- Borges, Jorge Luis: *Antiguas literaturas germánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Bournouf, E.: *Histoire de la littérature grecque*, París, 1869.
- Bruyne, Edgar de: *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1959.
- Bruyne, Edgar de: *Historia de la estética*, Madrid, 1963.
- Bultman: *Le christianisme primitif*, Payot, París.
- Cadogan, L., y Austin, A. L.: *La literatura de los guaraníes*, Joaquín Mortiz, México, 1965.
- Caillois, R., y Lambert, J. C.: *Trésor de la poésie universelle*, Gallimard, París, 1958.
- Calmette, J.: *Charlemagne*, París, 1951.
- Campo, Agustín del: *La técnica alegórica*, en *Introducción a los «Milagros de Nuestra Señora»*, Revista de «Filología Española», t. XXVIII, Madrid, 1944.
- Camproux, Ch.: *Histoire de la littérature occitane*, París, 1953.
- Carcopino, J.: *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, París, 1939.
- Carles, J.: *Los orígenes de la vida*, Eudeba, Buenos Aires, 1960.
- Casiano, Juan: *Instituciones*, Madrid, 1957.
- Cassirer, E.: *Filosofía de la Ilustración*, México, 1950.
- Castro, Américo: *La realidad histórica de España*, México, 1954.
- Cátulo: *Poesías*, introducción de J. Petit, Barcelona, 1950.
- Cochrane, Ch. N.: *Cristianismo y cultura clásica*, México, 1949.
- Cossío, José María: *Las fábulas mitológicas en España*.
- Crestin, V.: *Claudien, oeuvres complètes*, París, s. f.
- Croce, Benedetto: *La poesía*, Buenos Aires, 1954.
- Curtius, E.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955.
- Curtius, E.: *Ensayos críticos de literatura europea*, Barcelona, 1959.
- Champonier, J.: *S. Sidoine Apollinaire*, en *Le christianisme et la fin du monde antique*, Lyon, 1943.
- Chapot, V.: *El mundo romano*, Barcelona, 1928.
- Chase, R.: *Notes on the Study of Myth*, «Partizan Review», vol. 13, 1946.
- Chizhevski, D.: *Historia del espíritu ruso*, Madrid, 1967.
- Dart, R. A., y Craig, D.: *Adventures with the Missing Link*, Harper and Brothers, New York, 1959.
- Dawson, C.: *Ensayos sobre la Edad Media*.
- Dawson, G.: *The Making of Europe*, New York, 1945.
- Dempf, Alois: *La expresión artística de las culturas*, Rialp, Madrid, 1962.
- Dermenghem, E.: *Littérature arabe (Histoire universelle des littératures)*, París, 1955.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940.
- Díaz-Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1953.
- Diego, Gerardo: *Nuevo escorzo de Góngora* (conferencia).
- Dodds: *Los griegos y lo irracional*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.

- Dopsch, A.: *The Economic and Social Foundation of European Civilization*, Londres, 1927.
- Doresse, J.: *Les livres secrets des gnostiques d'Égypte*, París, 1958.
- D'Ors, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid, 1964.
- Dumézil, G.: *Leçon inaugural au Collège de France*, París, 1949.
- Dupont-Ferrier, G.: *L'Europe au Moyen Age*, Armand Colin, París, 1930.
- Dupont-Sommer: *Littérature hébraïque*, en *Histoire des littératures*, Gallimard, París, 1955.
- Echarri, D., y Franquesa, R.: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, 1960.
- Eliot, T. S.: *Criticar al crítico*, Madrid, 1967.
- Etiemble: *Littératures cléricales*, en *Histoire des littératures*, Ed. La Pléiade, París, 1955.
- Eusebio: *Historia eclesiástica*, Buenos Aires, 1950.
- Faure, Elie: *Histoire de l'art*, Larousse, París, 1964.
- Ferrater Mora, J.: *Diccionario de la filosofía*, Buenos Aires, 1958.
- Festugière: *La libertad en Grecia antigua*, Barcelona, 1953.
- Finley: *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Finsler: *La poesía homérica*, Barcelona, 1925.
- Foucher, J. P.: *La littérature latine au Moyen Age*, París, 1963.
- Frankfort, H. A.; Wilson, J. A., y Jacobsen, T.: *El pensamiento prefilosófico: Egipto y Mesopotamia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Frazer: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, 1959.
- Frye, R. N.: *La herencia de Persia*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Galino, M. A.: *Historia de la educación*, Madrid, 1960.
- Galvano della Volpe: *Crítica del gusto*, Barcelona, 1965.
- García de la Mora, J. M.: «*El arte de amar*» y las «*Metamorfosis*», Barcelona, 1964.
- García Gómez, Emilio: *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, 1944.
- García Pelayo, Manuel: *El reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, 1959.
- Garibay K., A. M.: *La literatura de los aztecas*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- Genicot, L.: *El espíritu de la Edad Media*, Barcelona, 1963.
- Germain, G.: *La genèse de l'Odysée*, París, 1954.
- Gernet, J.: *La Chine ancienne*, P. U. F., París, 1964.
- Gheelinck: *La littérature latine au Moyen Age*, París, 1937.
- Gil, Luis: *Introducción a Homero*, Guadarrama, Madrid, 1963.
- Gil, Luis: *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Guadarrama, Madrid, 1966.
- Gilson, Etienne: *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, 1952.
- Godechot, Jacques: *Le Siècle des Lumières* (en *Histoire universelle*, de la Pléiade), París, 1958.
- Goetz, Walter: *Historia universal*, Madrid, 1934.
- Gomperz, T.: *Les penseurs de la Grèce*, París, 1904.
- Gourmont, Remy de: *Le latin mystique*, París, 1892.
- Gourmont, Remy de: *Promenades littéraires*, París, 1912.

- Grenier, A.: *El genio romano en la religión, el pensamiento y el arte*, Barcelona, 1927.
- Guillén, Jorge: *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1962.
- Guillermaz, Patricia: *La poésie chinoise*.
- Haleki, O.: *Limites y divisiones de la historia europea*, Madrid, 1958.
- Hamman, A.: *Prières des premiers chrétiens*, París, 1925.
- Harnak: *La esencia del cristianismo*, Barcelona, 1904.
- Hauser, Arnold: *El manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- Heer, Friedrich: *El mundo medieval*, Madrid, 1963.
- Heidegger, Martín: *Hölderlin y la esencia de la poesía* (en *Arte y poesía*, México, 1958).
- Herodoto: *Los nueve libros de la historia*, Vergara, Barcelona.
- Herrero García, M.: *Estimaciones literarias del siglo XVI*, Madrid, 1930.
- Herskovits, M. J.: *El hombre y sus obras*.
- Highet, G.: *La tradición clásica*, México, 1954.
- Hobhouse, Wheeler y Ginsberg: *The Material Culture and Social Institutions of the Simpler Peoples: An Essay in Correlation*, Chapman and Hall, Londres, 1930.
- Hocke, Gustav René: *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- Hubert: *La evolución de la humanidad*, Barcelona, 1941.
- Hübinger, P. H.: *Spätantike und frühes Mittelalter*, 1952.
- Hugo, Víctor: *Les contemplations*, París, 1930.
- Huxley, Aldous: *Literatura y ciencia*, Buenos Aires.
- Huyghe, René: *Diálogo con el arte*, Labor, Barcelona, 1965.
- Isidoro, San: *Etimología*, Madrid, 1951.
- Jaeger, W.: *Paideia*, México, 1957.
- Jäger, Oscar: *Weltgeschichte*, Bielefeld, 1887.
- Jasinski, M.: *Ausone, Oeuvres*, Garnier, París, s. f.
- Jerónimo, San: *In Epist. ad Galatas*, s. f.
- Jouguet, P.: *El imperialismo macedónico y la helénización del Oriente*, Barcelona, 1927.
- Jousse, M.: *Les recitatifs rythmiques parallèles*, París, 1930.
- Juan, Marcela de: *Breve antología de la poesía china*, Madrid, 1948.
- Kalidasa: *Rtusambara* (trad. de J. Ramos de Andrés), Madrid, 1964.
- Kaltenmark, M.: *Littérature chinoise*, en *Histoire universelle des littératures*, vol. I), Nouvelle Revue Française, París, 1955.
- Klineber: *Psicología social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Koppers, W.: *El hombre más antiguo y su religión*, en *Cristo y las religiones de la tierra*, BAC, Madrid, 1960.
- Kramer, S. N.: *Mitologías del mundo antiguo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965.
- Lafitte-Houssat, J.: *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires, 1963.
- Laín Entralgo, Pedro: *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

- Laloy, L.: *Choix de poésies chinoises*.
- Lamartine, A. de: *Premières méditations poétiques*, París, 1924.
- Lamb, Harold: *Omar Khayyam*, Buenos Aires, 1959.
- Lambert, E.: *Art musulman et art chrétien dans la Péninsule Ibérique*, París, 1958.
- Lang: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1963.
- Langer, S. K.: *Nueva clave de la filosofía*, Sur, Buenos Aires, 1958.
- Lapesa, Rafael: *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, 1957.
- Lawrence, D. H.: *Paseos etruscos*, Buenos Aires, 1961.
- Le Goff, J.: *Les intellectuels au Moyen Age*, París, 1957.
- Lee: *Medieval Love*, Londres, 1889.
- Leisegang, H.: *La Gnose*, París, 1951.
- Leonard, Emile G.: *L'Empire franc d'Occident*, en *Histoire universelle*, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1958.
- Leonard, Emile G.: *L'Italie médiévale*, en *Histoire universelle*, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1958.
- Leroi-Gourham, A.: *La préhistoire*, en *Histoire universelle*, Encyclopédie de la Pleiade, t. I, Gallimard, París, 1956.
- Lezama Lima, Jorge: *Las imágenes posibles*, La Habana, 1948.
- Lida de Malkiel, M. R.: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950.
- Lida de Malkiel, M. R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952.
- Lods, A.: *Histoire de la littérature hébraïque et juive*, Payot, París, 1950.
- Lósióv, A. F.: *La terminología estética de la literatura griega temprana*, Moscú, 1954.
- Lot, F.: *El fin del mundo antiguo y los comienzos de la Edad Media*, México, 1956.
- Lowth: *De sacra poesia hebraeorum*, 1753.
- Lucrecio: *De la nature*, introducción de A. Ernout, París, 1924.
- Macrobius: *Conviviorum Saturnaliorum*, Garnier, París, 1953.
- Mann, Thomas: *José el Proveedor*, Ercilla, Santiago de Chile, 1950.
- Marrou, H. I.: *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Ed. du Seuil, París, 1965.
- Martino, E. de: *Magia y civilización*, Ateneo, Buenos Aires, 1965.
- Massé, H.: *Firdoussi et l'épopée nationale*, Perrin, 1935.
- Massé, H.: *Anthologie persanne*, Payot, 1950.
- Meinertz, Max: *Teología del Nuevo Testamento*, Madrid, 1963.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1956.
- Micklem, N.: *La religión*, Buenos Aires, 1953.
- Milner, Zdislas: *Góngora y Mallarmé*, 1920.
- Modern, R. E.: *Historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, 1961.
- Molina, Ricardo: *Elegía de Medina Azahara*, Madrid, 1957.
- Moorhouse: *Historia del alfabeto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Müller, F. M.: *Biographies of Words and the teme of Aryas*, 1888.

- Muñoz, S. J., P. Jesús: *El caballero español de la Reconquista* (en «Miscelánea Comillas», vol. 46, julio 1966).
- Murray, G.: *La religión griega*, Buenos Aires, 1956.
- Muschg, Walter: *Historia trágica de la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Nadou: *Histoire universelle*, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1956.
- Neher, A.: *Moïse et la vocation juive*, Ed. du Seuil, Bourges, 1957.
- Nelli, R.: *Le Roman de Flamenca (Un art d'aimer occitanien du XIII siècle)*, Toulouse, 1966.
- Nelli, R., y Lavaud, R.: *L'amour et la poésie*, en «Les troubadours», t. II (Bibliothèque Européenne), Brujas, 1965.
- Neruda, Pablo: *Odas elementales*.
- Neruda, Pablo: *Nuevas Odas elementales*.
- Nestle: *Historia del espíritu griego*, Barcelona, 1961.
- Nilsson, M. P.: *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, 1953.
- Oldenberg: *Literatura de la antigua India*, Buenos Aires, 1956.
- Ortega y Gasset, José: *Teoría de Andalucía*, Revista de Occidente, Madrid.
- Parry, M.: *L'épithète traditionnel dans Homère*, París, 1928.
- Patch, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956.
- Peñuelas, Marcelino C.: *Mito, literatura y realidad*, Gredos, Madrid, 1965.
- Pérez de Moya, Juan: *Philosophia secreta*, Zaragoza, 1959.
- Pernoud, R.: *La littérature médiévale* (en *Histoire des littératures*, t. II, Encyclopédie de la Pleiade), París, 1958.
- Petit, P.: *La civilisation hellénistique*, París, 1962.
- Petrarca, Francesco: *Le Rime di su gli originali*, comentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Florencia, 1946.
- Peyre, H.: *¿Qué es el clasicismo?*, México, 1953.
- Picon, Gaëtan: *Le style de la nouvelle littérature* (en *Histoire des littératures*, París, 1957).
- Plejánov, G. V.: *Obras*.
- Poggioli, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, 1964.
- Pradal Rodríguez, Gabriel: *La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé*.
- Puech, M. H.: *La Gnose et le temps*, París, 1962.
- Puech, M. H.: *Histoire de la littérature grecque chrétienne*.
- Quasten: *Patrología*, Madrid, 1961.
- Queneau, R.: *Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pleiade, París, 1955.
- Read, Herbert: *Surrealism and the Romantic Principle*, Londres, 1936.
- Redfield, R.: *The Primitive World and its Transformations*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1953.
- Reitzenstein: *Los misterios de las religiones helénicas*, Berlín, 1904.
- Renan: *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, París, 1882.
- Renou, L.: *La poésie religieuse de l'Inde antique*, P. U. F., París, 1959.
- Renou, L.: *Les littératures de l'Inde*, P. U. F., París, 1951.
- Renou, L.: *Littérature sanscrite*, en *Histoire des littératures*, París, 1955.
- Rexroth: *Chants indiens*, «Profils», n.º 16, París, 1956, págs. 218-228.
- Reyes, Alfonso: *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927.

- Reynold, Gonzague de: *El mundo ruso*, Buenos Aires, 1951.
- Reynold, Gonzague de: *La formation de l'Europe*, Friburgo (Suiza), s. f.
- Riber, Lorenzo: *M. Valerio Marcial*, Madrid, 1955.
- Riquer, Martín de: *Caballeros andantes españoles*, Madrid, 1967.
- Riquer, Martín de: *Resumen de literatura provenzal trovadoresca*, Barcelona, 1948.
- Risler, J. C.: *La civilisation arabe*, París, 1955.
- Robert, F.: *La littérature grecque*, París, 1958.
- Robinson, T. H.: *Some Principles of Hebrew Metrics*, en «Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft», LIV, Giessen, 1936, págs. 28-43.
- Rodríguez, P. Isidoro: *Obras completas de Aurelio Prudencio*, BAC, Madrid, 1950.
- Rodríguez Adrados, V.: *Política e ilustración en la Grecia clásica*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- Royston-Pike: *Dictionnaire des religions*, P. U. F., París, 1954.
- Rutten, M.: *Babylone*, P. U. F., París, 1958.
- Rutten, M.: *La science des chaldés*, P. U. F., París.
- Salinas, Pedro: *Ensayos de literatura hispánica*.
- Sánchez, P. Ramón: *Diccionario del mundo clásico*, Madrid, 1954.
- Santayana, Jorge: *Tres poetas filósofos*, Buenos Aires, 1943.
- Sartre, Jean-Paul: *¿Qué es literatura?*
- Saulnier, L.: *L'esprit de la Renaissance européenne (Histoire universelle des littératures)*, París, 1955.
- Schaerer: *Episthème et Tekné*, Maçon, 1930.
- Schmidt, A. M.: *La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance (en Littératures françaises et marginales)*, París, 1958.
- Schmidt, W.: *Ursprung der Gottesidee*, Münster, 1929.
- Schmökel, H.: *El país de los sumeros*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.
- Schneider: *La religión de los sumerios y acadios*, en «Cristo y las religiones de la tierra», BAC, Madrid, 1960.
- Schorer, Mark: *Mythology (For the Study of William Blake)*, «Partizan Review», vol. 4, 1942.
- Schröter, W.: *Ovidio y los trovadores*, Berlín, 1908.
- Schuwert: *Les deux sens de l'art*, P. U. F., París, 1962.
- Schwartz, E.: *Figuras del mundo antiguo*, Madrid, 1925.
- Sinclair, T. A.: *Histoire de la pensée politique grecque*, París, 1953.
- Sobejano, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1960.
- Sodi, Demetrio: *La literatura de los mayas*, Joaquín Mortiz, México, 1964.
- Soustelle: *Littératures anciennes de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud*, en *Histoire universelle des littératures*, vol. I, París, 1955.
- Spirkin: *El lenguaje y su papel en la formación del pensamiento en Pensamiento y lenguaje*, bajo la dirección de D. P. Gorski, Grijalvo, México, 1962.
- Spirkin: *El origen de la conciencia humana*, Ed. Platina, Buenos Aires, 1955.
- Spitzer, Leo: *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955.
- Staiger, E.: *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, 1966.

- Sypher, Wylie: *Four Stages of Renaissance Style*, New York, 1965.
- Teilhard de Chardin: *La aparición del hombre*, Taurus, Madrid, 1958.
- Tij, N. A.: *Contribución al problema de la filogénesis del hombre*, Leningrado, 1956.
- Tij, N. A.: *La vida gregaria de los monos y sus medios de comunicación a la luz del problema de la antropogénesis*.
- Toffanin: *Historia del humanismo*, Buenos Aires, 1953.
- Torre, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Tovar, Antonio: *Baquílides o sobre la poesía antigua y moderna*, en «Revista Finisterre», junio 1968.
- Toynbee, Arnold: *Un estudio de la historia*, Emecé, Buenos Aires, 1962.
- Travelyan: *Historia social de Inglaterra*, México, 1966.
- Tresmontant, C.: *La doctrine morale des prophètes d'Israel*, París, 1958.
- Tukaran: *Psaumes du pèlerin* (trad. G. A. Deleury), París, 1956.
- Turner, R.: *Las grandes culturas de la humanidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Urban, M.: *Lenguaje y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- Valle-Inclán, Ramón María del: *Claves líricas*, Madrid, 1930.
- Van Gennep: *La formación de las leyendas*, Librería Gutemberg, Madrid, 1914.
- Van Imschoot, P.: *Théologie de l'Ancien Testament*, Desclée et C., París, 1954.
- Van Praag, H.: *Sagesse de la Chine*, Verviers, 1966.
- Venturi, L.: *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, París, 1962.
- Verdel, W.: *Ideales de la Edad Media*, Madrid, 1948.
- Verdel, W.: *Románica caballeresca*, Barcelona, 1948.
- Vignaux, Paul: *El pensamiento en la Edad Media*, México, 1954.
- Vilanova, Antonio: *Las fuentes y los temas de la «Fábula de Polifemo», de Góngora*, Madrid, 1957.
- Villermain: *Tableau de l'éloquence chrétienne au IV^e siècle*, París, 1857.
- Von Gierke, O.: *Teorías políticas de la Edad Media*, Buenos Aires, 1963.
- Von Martin, Alfred: *Sociología del Renacimiento*, México, 1962.
- Vossler, Karl: *Estampas del mundo románico*, Madrid, 1946.
- Vossler, Karl: *Fray Luis de León*, Madrid, 1946.
- Vossler, Karl: *Historia de la literatura italiana*, Barcelona, 1930.
- Wackernagel: *Kl. Schriften*.
- Weber, Alfred: *Historia de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Wechsler: *Problemas culturales de los Minnesangs*, 1909.
- Wells, H. G.: *Breve historia del mundo*, Grandes Autores, Buenos Aires, 1944.
- Wilamowitz-Möllendorff: *Einleitung in die griechische Tragödie*, 1921.

- Wilson, J. A.: *La cultura egipcia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Zabaleta, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Barcelona, 1885.
- Zaehner: *At Sundry Times*, Londres, 1958.
- Zielinski: *Historia de la civilización antigua*, Madrid, 1950.
- Zubiri, Xavier de: *El origen del hombre*, en «Revista de Occidente», 2.^a época, n.º 17.

COLECCION DE MONOGRAFIAS

- | | | |
|-------------------------|--|----------|
| Sección 1. ^a | FILOSOFIA Y TEOLOGIA ... | Azul |
| Sección 2. ^a | HISTORIA, LITERATURA Y
FILOLOGIA | Rosa |
| Sección 3. ^a | ARTES PLASTICAS Y MUSICA. | Verde |
| Sección 4. ^a | MATEMATICAS, FISICA, QUI-
MICA Y GEOLOGIA | Naranja |
| Sección 5. ^a | BIOLOGIA, MEDICINA, FAR-
MACIA, VETERINARIA Y
CIENCIAS AGRARIAS | Amarillo |
| Sección 6. ^a | DERECHO, ECONOMIA, CIEN-
CIAS SOCIALES Y COMUNICA-
CION SOCIAL | Beige |
| Sección 7. ^a | ARQUITECTURA, URBANISMO
E INGENIERIA | Rojo |

Función social de la poesía, obra póstuma de Ricardo Molina, constituye un estudio agudo y documentado sobre la situación e influencia del poeta en cada sociedad, en cada pueblo, en cada cultura. Desde la prehistoria hasta nuestros días, el autor pasa revista a las metamorfosis sucesivas del poeta en Sumer, Egipto, India, Babilonia, China, Grecia, Roma, el mundo helenístico, el paleocristiano y medieval, en el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo y los siglos XIX y XX.



Plural y escalonada, la obra de Ricardo Molina (*Puente Genil*, 1917; *Córdoba*, 1968) se centra, en principio, alrededor de la crítica poética y de la poesía. Son los tiempos de la revista cordobesa «Cántico» —entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta—, época especialmente significada con respecto a Molina por los libros *Elegías de Sandua* y *Corimbo*, Premio Adonais del 47. Estudioso y exegeta de Borges y Bachelard, de Francis Jammes y Cernuda, Molina alterna luego sus tareas de poesía y ensayo y de profesor en el Instituto de Enseñanza Media de Córdoba con un vivo interés por la flamencología.