Lágrimas como nubes
la rueda de la siempreviva florece

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Departamento de
Filología Española

Estimado/a y di

Tengo la satisf

Martínez Cachero, en el cual

la que les quedamos muy agr

Dado el esf

Universitaria representa el

Fiel a sus centenarias constituciones, la hermandad de Ánimas se prepara para celebrar los solemnes cultos anuales. Mañana, la fiesta de Todos los Santos - voz de lz campana de Noviembre llamando con los primeros fríos - nos trerá el recuerdo indeleble de tantos nombres queridos escritos en el tiempo.

El ritual romano, siguiendo el testimonio de la tradición firme, reunió en el solo paso de un día la gloria de los Santos en la iglesia triunfante, con la memoria piadosa de los fieles difuntos. Y en ese oficio propio, en ese ceremonial tan suyo que tiene la hermandad de Ánimas entroncada en los siglos, parece cumplir el versículo del libro de Ezequiel: Pon tu corazón y mira con tus ojos, y oye con tus oídos todas las cosas que yo te hablo acerca de todas las ceremonias de la casa del Señor.

Ese precepto anual del culto ininterrumpido en el mes de las Almas, tiene este año una especial conmemoración: se cumple el vigésimo quinto aniversario de la llegada de la imagen de la Virgen Stma; y casi desde ese lejano 1975, una muy amiga y devota de Ntra. Sra. me pedía, y me lo recordaba todos los años, esta intervención en los actos que se organizaran en el año 2000. Tan remota y misteriosa cifra con el fin del milenio, me aseguraba que mis palabras serían breves, tal vez tan sólo Ave María Purísima, como aquel lego que cuenta Jacobo de Vorágine en la Leyenda Áurea, que solo abría los labios para repetir la salutación del Ángel.

Toda víspera es una fiesta. La antigua liturgia, tan sabia, señalaba desde las torres con un toque especial de las campanas la hora de vísperas, la celebración anticipada. Ahora se ha hecho costumbre imprescindible la voz anunciante del llamado pregonero.

Decía mi querido amigo y gran escritor Rafael Pérez Estrada que, llegada la hora, seremos juzgados por nuestros pregones. Quizá por esto y por la

barata literatura del pregón cofradiero - eso sí, con mucha devoción, tipismo y bulla - cuando he aceptado tan declamatoria situación siempre a la lectura - y por consiguiente ya no es pregón - le puse un título, El Retablo de las Cofradías, Ritual a Ntra. Sra. de los Dolores etc. Este acto de hoy, este Panegírico a Ntra. Sra. de las Tristezas tiene su antecesor ilustre en el "Panegírico al Duque de Lerma" de D. Luis de Góngora, y ya es atrevimiento mío, de cuyos tersos versos escojo uno,

en grana, en acro, en alba el sol vestida

y lo ofrezco, entre el llamear de la cera y las buganvillas en este ara deslumbrante de la siempre Virgen, siempre gloriosa Santa María de las Tristezas.

Y está especialísimamente para esta ocasión singular Ntra. Sra. a los pies del Crucificado de Ánimas. Esa es su sede, su sitio, su ubicación en el ardiente Calvario del altar: "Y estaba JUNTO A LA CRUZ de Jesús su Madre." Ese Stabat Mater que Ella oye en las preces de su capilla coral durante todo el tránsito de la penitencia del Lunes Santo.

Las imágenes de la Virgen llegan ,a veces, hasta nosotros en el fulgor de una aparición - en el ciclo llamado de los pastores - y una higuera, una fuente,una encina,una cueva son el humilde solio de su grandeza. En ocasiones es un contrato comercial con la firma del prioste que encarga y la cantidad que se fija por la hechura del simulacro y hasta, en algún caso, falta la firma y el nombre del imaginero. Al correr del tiempo, el libro de la historia pasa silencioso y sin tregua las páginas de los siglos, fieles y comunidades desaparecen y la imagen queda en su hornacina de olvido. Córdoba, siempre pródiga, siempre derramada, siempre también olvidadiza, tiene en su claro linaje mariano una larga nómina de imágenes aparecidas y sus advocaciones son una fragante letanía lauretana interminable: Fuensanta, Villaviciosa, Salud, Blanca, Pilar, Remedios, Pozo, Huertas, Zarza, Alegría.

Pero este nuestro de las Tristezas, esta desconsolada peregrina

¿ cómo llega hasta la hermandad que la espera en anhelante Pentecostés, cómo encuentra, los ojos en la ceguera del llanto, su casa de San Lorenzo ?

El relato de su hallazgo, de su invención, tiene todo el viejo encanto de las crónicas,todo el ingenuismo de una estampa en los antiguos cartularios.

Deseando los congregantes de Ánimas hallar un templete o dosel de talla que cobijara dignamente la reliquia insigne de la Santa Espina que prestigia con su plata el severo catafalco procesional del Remedio de Ánimas, cuatro hermanos buscan en Ecija, centro de arte y antiguedades. Quedan sus nombres para los anales de la gratitud: Ricardo Ruiz Baena, Patricio Carmona, José Laguna, Antonio Castelló. No encuentran lo que buscan pero sí el aviso revelación: una familia tiene una Dolorosa de vestir... ¿ una imagen ? No, pero no puede ser una dolorosa cualquiera. La hermandad tiene el arquetipo de Virgen muy claro desde la renovación de la cofradía en 1949: ha de ser talla antigua, las manos unidas en el DESALIENTO compasión el vestir de un luto decente; hasta se sabe su advocación: Tristezas. Y aún de más antiguo, en los seculares estatutos se cita textualmente a la gloriosísima siempre Virgen Maria, Señora y Madre nuestra, tal como antes de que giraran los astros y las aguas fueran separadas de la tierra ya Ella había sido elegida y preservada; así mismo en el libro de Isaias se anuncia la Concepción Inmaculada, y los exégetas carmelitas quieren ver la figura de la Virgen en la nube que el profeta Elías, desde la altura del Monte Carmelo, divisa alzándose sobre el crespo oleaje del mar.

Y allí estaba, en su nicho de cal de Écija, modesta en el acatamiento, sabiendo ya de la llama alumbrando el purgatorio de los faroles, el ~~esplendor~~ DISCURRIR ORANTE ~~caminante~~ de su baldaquín y los rezos públicos del Rosario invocándola: ~~Santa~~ ~~María, Madre de Dios de las Tristezas.~~ EN LAS JACULATORIAS: Recurrimos

Su único adorno en el refugio de Écija era un replandor de plata con

la asistencia
S. M. de Dios

punzón de Córdoba y firma de Aranda, encabezada por una flor de lis.
¿ Este Aranda era Bartolomé Gálvez de Aranda o su hijo Bartolomé Aranda? Ambos fueron fieles marcadores que ejercieron su oficio en la mitad del siglo XVlll, segun Dionisio Ortiz Juarez. Cuando Alfonso Luque labra la corona procesional se tiene en cuenta la traza que el cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas hizo de una corona para Ntra. Sra. de la Victoria, patrona de Málaga, en 1751. Pedrajas era esencialmente diseñador de orfebrería y arquitectura y como tal colaboró con su suegro el famoso retablista Teodosio Sánchez de Rueda. De Perajas son las esculturas de la custodia de Espejo, datos de José Valverde.
Ya el resplandor ecijano de plata cordobesa era una premonición, el clarear de un día sin ocaso. Ese día fue el 28 de Junio de 1975, fecha en la que la imagen vuelve a Córdoba.
Y digo vuelve porque una leyenda familiar de los anteriores patronos hacía la Virgen procedente de un extinguido convento de monjas.
¡ Tantas clausuras demolidas ! Religiosas agustinas de la Encarnación y de las Nieves, benedictinas de las Dueñas, de San Martín y de la Concepción, dominicas del Espiritu Santo y de Regina, clarisas de Santa Inés y de Santa Clara, mínimas de Jesús y María. Tantos campanillos llamando en la noche a coro para comunidades fantasmales, entre los muros de la desolación. Arrasaron hasta la memoria de la santidad que se erguía en los claustros como una jarra de azucenas . Yen los cerrados huertos monásticos, el último ciprés junto a la tumba encalada lo recogería Romero de Torres para sus lienzos con monjas de estameña, junto a la carne desnuda del pecado.
Exiliada de alguno de estos santuarios, desconocida del mundo, eremita de la soledad en el abandono, profesa siempre en el recogimiento de su pena, sus ojos quedaron en la noche de las lágrimas y claman con las estrofas del himno doloroso:

Yo soy aquella María
del linaje de David:
Oid, hermanos, oid
la gran desventura mía.

Y sí la oyeron sus hermanos de Ánimas en San Lorenzo, reconociéndola como Madre. Y ponen en sus manos la insignia más preciada que podían ofrecerle, el escapulario del Carmen y Ella ya está derramando la gracia: En la vida protejo, en la muerte ayudo, en el purgatorio salvo. Y vendrían luego las sayas acampanadas, las rizadas tocas, el velo de modestia con el encaje diminuto, el rostrillo de filigrana esmaltado de pequeñas joyas familiares, el corazón florecido de agradecimientos.Y más aún: la media luna a sus pies en alegoría de pureza, y la estola morada de la confesión significando el perdón indulgente para cuantos se acercan. Noche oscura del duelo, Tristísima Señora,el manto negro en constelación geométrica de estrellas, cada una escondiendo un nombre, cada estrella un exvoto, un favor, una petición, un requiem.

Angel Aroca, en su libro de la imaginería andaluza y refiriéndose al concilio de Trento, dice:"Cristo y la Virgen debían abandonar el retablo para salir a la calle a mezclarse con la multitud y excitar su fervor".

Pero ¿ cómo sería el caminar de la Virgen tras el grave paso del Remedio de Ánimas, el difunto cuerpo amortajado por las tinieblas, la comitiva doliente del rezo, el gregoriano del Miserere alzándose al cielo en súplica de manos implorantes ?

Para la realización del aparato suntuario que exigía el fasto y la grandeza del acontecimiento, la hermandad contaba con un creador excepcional, admirable en toda su larga proyección artística, el pintor Miguel del Moral, por quien la cofradía llevará perennemente luto. Miguel, oido el parecer de los discretos, y doy este nombre, tan usual en los cargos de las viejas congregaciones - plasma en un dibujo el prodigio que esperaban los hermanos de Ánimas desde el siglo XVll. Miguel, cuya última

entrega sería ese lienzo de la Verónica con el rostro de Cristo, que tiene en su mirada el dulce reproche de una despedida.

Ya estaba el proyecto de lineas claras como un grabado diciochesco, ahora había que llevarlo a efecto; y también otro artista excelente, el escultor Miguel Arjona - el Remedio de Animas elige a los suyos en el momento preciso - va conformando el ingente retablo procesional con la talla que se alza en barroca arquitectura dorada. Delicados ángeles sostienen la corona real abierta como bóveda que ampara el llanto sumiso de la acptación.

Tal vez a algunos, en su desconocimiento, esta tridentina cofradía de las Ánimas les parezca un anacronismo, la voz de los siglos enviando un mensaje ya superado. Incluso la nueva liturgia, con la preponderancia de la bandera de la Resurrección sobre la Cruz erguida en el Calvario, parece arrinconar unas celebraciones basadas en el Dios que muere. No es ese Dios que ha muerto de Nietzsche, pues naturalmente, y son palabras paulinas "si El no ha resucitado vana sería nuestra fe". Cristo ~~no sabemos que vivo~~ y con su muerte vence a la muerte eterna, como se reza en la antífona de laudes el Viernes Santo: Oh muerte, yo seré tu muerte, y lo sabemos vivo, pero esto no excluye la recriminación amarga de los improperios: En verdad te planté como viña mía y tu no has tenido para mí sino una amargura amarguísima. Amargura hasta el fondo del cáliz, que hace tan ~~inapropiado~~ inadecuado el jolgorio en un Viernes Santo como los penitentes en un domingo de Resurrección. Sabiamente lo manifiesta el Eclesiastés: "todas las cosas tienen su tiempo, tiempo de gala... El poeta Luis Rosales mesura la cita bíblica y la reduce a una rima: el tiempo dura y se advierte/la sucesión de la muerte. Sucesión de la muerte, la vida como tránsito, fugacidad del mundo y de las cosas. Y otra vez el Eclesiastés hablando con boca de ceniza: "Vanidad de vanidades y todo vanidad"...Pasa como por el sueño la penitencia del Remedio de Ánimas entre las luces de los faroles de viático, la calavera llevada sobre paño de

brocatel, en clara advertencia a los efímeros goces del mundo, el amarillento hueso ceñido por el oro real de la corona, destacando sobre el negror de las sotanas como en el cuadro de San Francisco de Borja, de Alonso Cano.

Los españoles tenemos un sentimiento trágico de la vida. Ya lo dijo Unamuno y Ortega, en algún ensayo, que el arte español, el pensamiento español, la literatura española son realistas. Tragedia y realismo confluyen en la muerte. Nada más concreto, más material que un cadáver. Cuando ese difunto es el Crucificado la mano se adentra, con Santo Tomás, en la llaga del costado, palpa el punzante espino de la corona, besa los taladrados pies florecidos de azucenas, pliega la sangre en el sudario rojo. Realismo y tragedia nos llevan, en la gran pintura, del Valdés Leal de las Postrimerías al Goya de los disciplinantes feroces, al Gutierrez Solana de los penitentes beodos, al Zuloaga tétrico de la Castilla yerma. Oigamos al contrito pecador D. Miguel de Mañara: "Entra en una cripta, mira que silencio, sólo el roer de la carcoma y los gusanos..." No quiero seguir la cita escalofriante. Veamos ahora los cuadros de Valdés, el fin de las glorias del mundo, alguna vez escenificados como alegoria en el besapies al Remedio de Animas. Sedas, placer y honores terminan en un abrir y cerrar de ojos. Una mano apaga la cera en el candelero. Memento, polvo, ceniza , nada. El pintor hizo real, en metáfora alucinante, la ilustración de los escritos de Mañara. Y la muerte parece viva cuando cruza en triunfo la primavera sevillana en el paso llamado de la Canina, el esqueleto pensativo sentado sobre un mundo que ciñe la serpiente.

La muerte es también huesped ejemplar en la poesía y en el cante del pueblo. "La muerte entra y sale de la taberna" escribe Federico García Lorca. Esa taberna en cualquier callejoń blanco de la Judería, donde la muerte brinda con el vino de la seguiriya en la voz de Antonio Fernández "Fosforito":

Yo no le temo a la muerte,
morir es natural.
Lo que le temo es a las cuentas tan grandes

que a mi ~~Dios~~ Dios he de dar.

Escribe Fray Luis de Granada a la orilla del arroyo de los Cedros, en el Scala Coeli cordobés: "cuando ya encienden la candela y empiezan a aparejar el hábito...".

Ríe la descarnada en las danzas de la muerte y las sibilas y su vihuela acompaña las farsas del teatro, los autos sacramentales y de la Pasión representados en los atrios de las iglesias.

Sin víctima el rito de lo sagrado no existe. La Víctima del Mundo es Cristo, la luz del mundo, sangre y luz en el madero del Ajusticiado. Sangre y luz propiciatorias, penitentes de sangre y penitentes de luz en las antiguas cofradías. Los de sangre disciplinándose las espaldas con cuerdas cuyos extremos terminan en nudos o en bolas de cera erizadas de puntiagudos vidrios. Los de luz con sus antorchas de cuatro pabilos iluminan fantasmagóricos la noche oscura del alma. Se oyen por las calles de la collación, por Roelas, por San Rafael, por la calle de la Banda, la capilla coral en el Santo Vía Crucis del Remedio:

De noche, con ser de noche
y para en contrar la fuente
sólo la fe nos alumbra.

La fuente es el Árbol de la Cruz, goteante con la sangre del Varón de Dolores, instrumento de salvación como se dice en el himno inicial de los oficios del Viernes Santo:

¡Oh Cruz fiel, árbol único en nobleza!
Jamás el bosque dio mejor tributo

Y clama Cristo desde el madero en el llanto de la Pasión:

¡Oh Madre,
estoy colgado como la manzana que comió el primer hombre.

Los poetas del siglo de oro se retratan, arrodilados como donantes, ante el Crucificado. Y dice nuestro Góngora:

Pender de un leño, traspasado el pecho
de espinas ambas sienes coronado..

D. Francisco de Quevedo abraza el dolor entero del Calvario en el soneto

Pues ya derrama noche el sentimiento...

Y Lope de Vega, anegado en el río de la contricción:

Y como vi la llaga del costado,
parose el alma en lágrimas bañada.

En la poesía contemporánea no podemos olvidar al mejor Alberti contemplando, ante un telón de almenados torreones, el griterio de las turbas:

Todos le empujan,
que se desangra.
Tan sólo las tres Marías
llorando por las murallas.

Pasa la muerte por la carrera procesional como un ornamento más en el complejo friso de la Pasión y la poesía enmudece ya que serían interminables las citas con su carga de crudo realismo.

Su mejor discurso lo aprenderían los imagineros andaluces, legándonos en sus crucificados, una lección atormentada de tribulaciones y arrepentimientos tan en consonancia con la estética del barroco. Así, el testimonio de clemencia de Jesús se ve a veces desfigurado por la contorsión expirante de un reo torturado. En las imágenes de la Virgen, abonada al dolor la llamaría algun santo, es decir corredentora, el tormento lacerante de los cuchillos lo aquieta la dulzura de la Madre, alejando el desmayo y la gesticulación frecuentes en la escuela flamenca y aún en la castellana. Una antigua advocación cordobesa era la de Ntra. Sra. de los Dolores en su Exclamación, exclamación que imaginamos como de aceptar la herencia del mundo, la maternidad de los humanos, el "hágase en mí según tu palabra."

Si Cristo está en agonía hasta el fin de los siglos, la Soledad de la Virgen es memoria viva jamás puesta en olvido y su corazón, el vaso ardiente que ilumina la casa del luto. El coloquio de la Madre y el Hijo

perdurará en la imaginería por encima del relato evangélico y la honda meditación íntima tiene su mejor manifiesto en las cofradías andaluzas, donde la Madre sigue el paso titubeante del Nazareno; bosque este de las cofradías cuyo arbolado de entretejidas ramas lo sostiene el pueblo. Y ahí está en la pira llameante de luces el retablo de la Cruxificción. Alto, el Remedio de Ánimas, Cristo más de la muerte, los ojos cerrados en el ocaso del firmamento, la boca aún abierta con la última palabra, los labios en el reseco de la sed. Laxa , la cabellera, húmeda del rocío relente de la noche, cubre, velazqueña, el rostro de Dios en eclipse. Cae rotundo desde los brazos el cuerpo sacrosanto, el acusado pecho con el postrero aire respirante. La cimera insignia del INRI se alza en la viga llagada de nudos, que sostiene la pesantez difunta y su triunfo:el patíbulo se hace timbre de gloria. Y escribirá el fraile descalzo, desde las nadas del Carmelo: "Dios nos libre de gloriarnos de algo si no es de la Cruz de nuestro Señor"; Cristo, con el credo, desciende a los infiernos, a las tinieblas de los humanos corazones.

Lección de tinieblas cuando la mano oculta apaga la última vela del tenebrario y la voz recita " ¡ Cómo está sóla la Reina de los pueblos ! La Señora de las gentes está como viuda y amargamente llora en la noche". Parece como si Jeremías te reconociera en sus Lamentaciones, Señora Nuestra de las Tristezas. Las mujeres sentadas en torno al sepulcro, las sábanas dobladas y frías de pliegues cortantes como filo de espadas, las escaleras abatidas sobre la roca, los pomos vacíos del perfume y la mirra vacíos como la casa que se cierra tras la desgracia.

Te han dejado sóla con tus manos en súplica , los mares turbios fluyendo de tus ojos nublados y miras y recuerdas y cuentas los que faltan: Rafalín, Ángel,Pepe, Andrés,Rafael, Ramón, Fernanda, Manolo y Pepín,Pedro, Bernabé,Antonio y otro Antonio y tanto Rafael..La rueda de los siglos girando, todo el barrio, los nombres infinitos, desde aquel Juan Díaz que recogía la limosna de los responsos o Pedro de la Cruz

o María de la Peña que encendían en los humilladeros a la candelilla de las Ánimas, la luz perpetua. Por todos ellos doblan las campanas el Lunes Santo, líbranos, Señor, de muerte eterna, y reza tu hermandad publicamente cuando pasas recogida en tu oratorio caminante: Santa María, Madre de Dios de las Tristezas, bien venida seas a tu casa de San Lorenzo.

Fiela sus centenarias constituciones, la hermandad de Ánimas seprepara para celebrar los solemnes cultos anuales. Mañana, la fiesta de Todos los Santos - voz de lz campana de Noviembre llamando con los primeros fríos - nos trerá el recuerdo indeleble de tantos nombres queridos escritos en el tiempo.

El ritual romano, siguiendo el testimonio de la tradición firme, reunió en el solo paso de un día la gloria de los Santos en la iglesia triunfante, con la memoria piadosa de los fieles difuntos. Y en ese oficio propio, en ese ceremonial tan suyo que tiene la hermandad de Ánimas entroncada en los siglos, parece cumplir el versículo del libro de Ezequiel::Pon tu corazón y mira con tus ojos, y oye con tus oídos todas las cosas que yo te hablo acerca de todas las ceremonias de la casa del Señor.

Ese precepto anual del culto ininterrumpido en el mes de las Almas, tiene este año una especial conmemoración: se cumple el vigésimo quinto aniversario de la llegada de la imagen de la Virgen Stma; y casi desde ese lejano 1975, una muy amiga y devota de Ntra. Sra. me pedía y me lo recordaba todos los años, esta intervención en los actos que se organizaran en el año 2000. Tan remota y misteriosa cifra con el fin del milenio me aseguraba, que mis palabras serían breves, tal vez tan sólo Ave María Purísima, como aquel lego que cuenta Jacobo de Vorágine en la Leyenda Áurea, que solo abría los labios para repetir la salutación del Ángel.

Toda víspera es una fiesta. La antigua liturgia, tan sabia, señalaba desde las torres con un toque especial de las campanas la hora de vísperas, la celebración anticipada. Ahora se ha Hecho costumbre imprescindible la voz anunciante del llamado pregonero.

Decía mi querido amigo y gran escritor Rafael Pérez Estrada que llegada la hora seremos juzgados por nuestros pregones. Quizá por esto y por la

barata literatura del pregón cofradiero - eso sí, con mucha devoción, tipismo y bulla - cuando he aceptado tan declamatoria situación siempre a la lectura - y por consiguiente ya no es pregón - le puse un título, El Retablo de las Cofradías, Ritual a Ntra. Sra. de los Dolores etc. Este acto de hoy, este Panegírico a Ntra. Sra. de las Tristezas tiene su antecesor ilustre en el Panegírico al Duque de Lerma de D. Luis de Góngora, y ya es atrevimiento mío, de cuyos tersos versos escojo uno,

en grana, en oro, en alba el sol vestida

y lo ofrezco, entre el llamear de la cera y las buganvillas en este ara deslumbrante de la siempre Virgen, siempre gloriosa Santa María de las Tristezas.

Y está especialísimamente para esta ocasión singular Ntra. Sra. a los pies del Crucificado de Animas. Esa es su sede, su sitio, su ubicación en el ardiente Calvario del altar: Y estaba JUNTO A LA CRUZ a los pies de Jesús su Madre. Ese Stabat Mater que Ella oye en las preces de su capilla coral durante todo el tránsito de la penitencia del Lunes Santo.

Las imágenes de la Virgen llegan ,aveces, hasta nosotros en el fulgor de una aparición - en el ciclo llamado de los pastores - y una higuera, una fuente,una encina,una cueva son el humilde solio de su grandeza. En ocasiones es un contrato comerdial con la firma del prioste que encarga y la cantidad que se fija por la hechura del simulacro y hasta, en algún caso, falta la firma y el nombre del imaginero. Al correr del tiempo, el libro de la historia pasa silencioso y sin tregua las páginas de los siglos, fieles y comunidades desaparecen y la imagen queda en su hornacina de olvido. Córdoba, siempre pródiga, siempre derramada, siempre también olvidadiza, tiene en su claro linaje mariano una larga nómina de imágenes aparecidas y sus advocaciones son una fragante letanía lauretana interminable: Fuensanta, Villaviciosa, Salud, Blanca, Pilar, Remedios, Pozo, Huertas, Zarza, Alegría.

Pero esta ICONO nuestro de las Tristezas, esta desconsolada peregrina

¿ cómo llega hasta la hermandad que la espera en anhelante Pentecostés, cómo encuentra, los ojos en la ceguera del llanto, su casa de San Lorenzo ?

El relato de su hallazgo, de su invención, tiene todo el viejo encanto de las crónicas,todo el ingenuismo de una estampa en los antiguos cartularios.

Deseando los congregantes de Ánimas hallar un templete o dosel de talla que cobijara dignamente la reliquia insigne de la Santa Espina que prestigia con su plata el severo catafalco procesional del Remedio de Ánimas, cuatro hermanos buscan en Ecija, centro de arte y antiguedades. Quedan sus nombres para los anales de la gratitud: Ricardo Ruiz Baena, Patricio Carmona, José Laguna, Antonio Castelló. No encuentran lo que buscan pero sí el aviso revelación: una familia tiene una Dolorosa de vestir... ¿ una imagen ? No, pero no puede ser una dolorosa cualquiera. La hermandad tiene el arquetipo de Virgen muy claro desde la renovación de la cofradía en 1949: ha de ser talla antigua, las manos unidas en el Desconsuelo compasivo el vestir de un luto decente; hasta se sabe su advocación: Tristezas. Y aún de más antiguo, en las seculares estatutos se cita textualmente a la gloriosísima siempre Virgen Maria, Señora y Madre nuestra, tal como antes de que giraran los astros y las aguas fueran separadas de la tierra ya Ella había sido elegida y preservada; así mismo en el libro de Isaias se anuncia la Concepción Inmaculada, y los exégetas carmelitas quieren ver la figura de la Virgen en la nube que el profeta Elías, desde la altura del Monte Carmelo, divisa alzándose sobre el crespo oleaje del mar.

Y allí estaba, en su nicho de cal de Écija, modesta en el acatamiento, sabiendo ya de la llama alumbrando el purgatorio de los faroles, el esDISCURRIR ERRANTE
Mandar caminante de su baldaquín y los rezos públicos del Rosario invocandola ~~inmaculada, mandando~~ EN LAS JACULATORIAS.

Su único adorno en el refugio de Écija era un replandor de plata con

punzón de Córdoba y firma de Aranda, encabezada por una flor de lis.
¿ Este Aranda era Bartolomé Gálvez de Aranda o su hijo Bartolomé Aranda? Ambos fueron fieles marcadores que ejercieron su oficio en la mitad del siglo XVlll, segun Dionisio Ortiz Juarez. Cuando Alfonso Luque labra la corona procesional se tiene en cuenta la traza que el cordobés Tomás Jerónimo de Pedrajas hizo de una corona para Ntra. Sra. de la Victoria, patrona de Málaga, en 1751. Pedrajas era esencialmente diseñador de orfebrería y arquitectura y como tal colaboró con su suegro el famoso retablista Teodosio Sánchez de Rueda. De Perajas son las esculturas de la custodia de Espejo, datos de José Valverde.
Ya el resplandor ecijano de plata cordobesa era una premonición, el clarear de un día sin ocaso. Ese día fue el 28 de Junio de 1975, fecha en la que la imágen vuelve a Córdoba.
Y digo vuelve porque una leyenda familiar de los anteriores patronos hacía la Virgen procedente de un extinguido convento de monjas.
¡ Tantas clausuras demolidas ! Religiosas agustinas de la Encarnación y de las Nieves, benedictinas de las Dueñas, de San Martín y de la Concepción, dominicas del Espiritu Santo y de Regina, clarisas de Santa Inés y de Santa Clara, mínimas de Jesús y María. Tantos campanillos llamando en la noche a coro para comunidades fantasmales, entre los muros de la desolación. Arrasaron hasta la memoria de la santidad que se erguía en los claustros como una jarra de azucenas . Yen los cerrados huertos monásticos, el último ciprés junto a la tumba encalada lo recogería Romero de Torres para sus lienzos con monjas de estameña, junto a la carne desnuda del pecado.
Exiliada de alguno de estos santuarios, desconocida del mundo, eremita de la soledad en el abandono, profesa siempre en el recogimiento de su pena, sus ojos quedaron en la noche de las lágrimas y claman con las estrofas del himno doloroso:

Yo soy aquella María
del linaje de David:
Oid, hermanos, oid
la gran desventura mía.

Y sí la oyeron sus hermanos de Animas en San Lorenzo, reconociéndola como Madre. Y ponen en sus manos la insignia más preciada que podían ofrecerle, el escapulario del Carmen y Ella ya está derramando su gracia: En la vida protejo, en la muerte ayudo, en el purgatorio salvo. Y vendrían luego las sayas acampanadas, las rizadas tocas, el velo de modestia con el encaje diminuto, el rostrillo de filigrana esmaltado de pequeñas joyas familiares, el corazón florecido de agradecimientos. Y más aún: la media luna a sus pies en alegoría de pureza, y la estola morada de la confesión significando el perdón indulgente para cuantos se acercan. Noche oscura del duelo, Tristísima Señora, el manto negro en constelación geométrica de estrellas, cada una escondiendo un nombre, cada estrella un exvoto, un favor, una petición, un requiem.

Angel Aroca, en su libro de la imaginería andaluza y refiriéndose al concilio de Trento, dice: "Cristo y la Virgen debían abandonar el retablo para salir a la calle a mezclarse con la multitud y excitar su fervor".

Pero ¿ cómo sería el caminar de la Virgen tras el grave paso del Remedio de Ánimas, el difunto cuerpo amortajado por las tinieblas, la comitiva doliente del rezo, el gregoriano del Miserere alzándose al cielo en súplica de manos implorantes ?

Para la realización del aparato suntuario que exigía el fasto y la grandeza del acontecimiento la hermandad contaba con un creador excepcional, admirable en toda su larga proyección artística, el pintor Miguel del Moral, por quien la cofradía llevará perennemente luto. Miguel, oido el parecer de los discretos, y doy este nombre, tan usual en los cargos de las viejas congregaciones - plasma en un dibujo el prodigio que esperaban los hermanos de Ánimas desde el siglo XVll. Miguel, cuya última

entrega sería ese lienzo de la Verónica con el rostro de Cristo, que tiene en su mirada el dulce reproche de una despedida.

Ya estaba el proyecto de lineas claras como un grabado diciochesco, ahora había que llevarlo a efecto; y también otro artista excelente, el escultor Miguel Arjona - el Remedio de Animas elige a los suyos en el momento preciso - va conformando el ingente retablo procesional con la talla que se alza en barroca arquitectura dorada. Delicados ángeles sostienen la corona real abierta como bóveda que ampara el llanto sumiso de la acptación.

Tal vez a algunos, en su desconocimiento, esta tridentina cofradía de las Ánimas les parezca un anacronismo, la voz de los siglos enviando un mensaje ya superado. Incluso la nueva liturgia, con la preponderancia de la bandera de la Resurrección sobre la Cruz erguida en el Calvario, parece arrinconar unas celebraciones basadas en el Dios que muere. No es ese Dios que ha muerto de Nietzsche, pues naturalmente, y son palabras paulinas "si El no ha resucitado vana sería nuestra fe". Cristo lo sabe- ~~mos~~ y con su muerte vence a la muerte eterna, como se reza en la antífona de laudes el Viernes Santo: Oh muerte, yo seré tu muerte, y lo sabemos vivo, pero esto no excluye la recriminación amarga de los improperios: En verdad te planté como viña mía y tu no has tenido para mí sino una amargura amarguísima. Amargura hasta el fondo del cáliz, que hace tan inadecuado el jolgorio en un Viernes Santo como los penitentes en un domingo de Resurrección. Sabiamente lo manifiesta el Eclesiastés: todas las cosas tienen su tiempo, tiempo de gala... El poeta Luis Rosales mesura la cita bíblica y la reduce a una rima: el tiempo dura y se advierte la sucesión de la muerte. Sucesión de la muerte, la vida como tránsito, fugacidad del mundo y de las cosas. Y otra vez el Eclesiastés hablando con boca de ceniza: Vanidad de vanidades y todo vanidad...Pasa como por el sueño la penitencia del Remedio de Ánimas entre las luces de los faroles de viático, la calavera llevada sobre paño de

AYUNTAMIENTO
DE CORDOBA

30106 - 1996

brocatel, en clara advertencia a los efímeros goces del mundo, el amarillento hueso ceñido por el oro real de la corona, destacando sobre el negror de las sotanas como en el cuadro de San Francisco de Borja, de Alonso Cano.

Los españoles tenemos un sentimiento trágico de la vida. Ya lo dijo Unamuno y Ortega en algún ensayo, que el arte español, el pensamiento español, la literatura española son realistas. Tragedia y realismo confluyen en la muerte. Nada más concreto, más material que un cadáver. Cuando ese difunto es el Crucificado la mano se adentra, con Santo Tomás, en la llaga del costado, palpa el punzante espino de la corona, besa los taladrados pies florecidos de azucenas, pliega la sangre en el sudario rojo. Realismo y tragedia nos llevan, en la gran pintura, del Valdés Leal de las Postrimerías al Goya de los disciplinantes feroces, al Gutierrez Solana de los penitentes beodos, al Zuloaga tétrico de la Castilla yerma. Oigamos al contrito pecador D. Miguel de Mañara: "Entra en una cripta, mira que silencio, sólo el roer de la carcoma y los gusanos..." No quiero seguir la cita escalofriante. Veamos ahora los cuadros de Valdés, el fin de las glorias del mundo, alguna vez escenificados como alegoria en el besapies al Remedio de Animas. Sedas, placer y honores terminan en un abrir y cerrar de ojos. Una mano apaga la cera en el candelero. Memento, polvo, ceniza , nada. El pintor hizo real, en metáfora alucinante, la ilustración de los escritos de Mañara. Y la muerte parece viva cuando cruza en triunfo la primavera sevillana en el paso llamado de la Canina, el esqueleto pensativo sentado sobre un mundo que ciñe la serpiente.

La muerte es también huesped ejemplar en la poesía y en el cante del pueblo. "La muerte entra y sale de la taberna" escribe Federico García Lorca. Esa taberna en cualquier callejón blanco de la Judería, donde la muerte brinda con el vino de la seguiriya, en la voz de Antonio Fernández "Fosforito":

Yo no le temo a la muerte,
morir es natural.
Lo que le temo es a las cuentas tan grandes

SEMINARIO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS DE LA MUJER
UNIVERSIDAD DE MALAGA
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Teatinos
29071 MALAGA

que a mi Dios he de dar.

Escribe Fray Luis de Granada a la orilla del arroyo de los Cedros, en el Scala Coeli cordobés: "cuando ya encienden la candela y empiezan a aparejar el hábito"...

Ríe la descarnada en las danzas de la muerte y las sibilas y su vihuela acompaña las farsas del teatro, los autos sacramentales y de la Pasión representados en los atrios de las iglesias.

Sin víctima el rito de lo sagrado no existe. La Víctima del Mundo es Cristo, la luz del mundo, sangre y luz en el madero del Ajusticiado. Sangre y luz propiciatorias, penitentes de sangre y penitentes de luz en las antiguas cofradías. Los de sangre disciplinándose las espaldas con cuerdas cuyos extremos terminan en nudos o en bolas de cera erizadas de puntiagudos vidrios. Los de luz con sus antorchas de cuatro pabilos iluminan fantasmagóricos la noche oscura del alma. Se oyen por las calles de la colllación, por Roelas, por San Rafael, por la calle de la Banda, la capilla coral en el Santo Vía Crucis del Remedio:

De noche, con ser de noche
y para en contrar la fuente
sólo la fe nos alumbra.

La fuente es el Árbol de la Cruz, goteante con la sangre del Varón de Dolores, instrumento de salvación como se dice en el himno inicial de los oficios del Viernes Santo:

¡Oh Cruz fiel, árbol único en nobleza!
Jamás el bosque dio mejor tributo

Y clama Cristo desde el madero en el llanto de la Pasión:

¡Oh Madre,
estoy colgado como la manzana que comió el primer hombre

Los poetas del siglo de oro se retratan, arrodilados como donantes, ante el Crucificado. Y dice nuestro Góngora:

Pender de un leño, traspasado el pecho
de espinas ambas sienes coronado..

D. Francisco de Quevedo abraza el dolor entero del Calvario en el soneto

Pues ya derrama noche el sentimiento...

Y Lope de Vega, anegado en el río de la contricción:

Y como vi la llaga del costado,
parose el alma en lágrimas bañada.

En la poesía contemporánea no podemos olvidar al mejor Alberti contemplando, ante un telón de almenados torreones, el griterio de las turbas:

Todos le empujan,
que se desangra.
Tan sólo las tres Marías
llorando por las murallas.

Pasa la muerte por la carrera procesional como un ornamento más en el complejo friso de la Pasión y la poesía enmudece ya que sería interminables las citas con su carga de crudo realismo.

Su mejor discurso lo aprenderían los imagineros andaluces, legándonos en sus crucificados, una lección atormentada de tribulaciones y arrepentimientos. tan en consonancia con la estética del barroco. Así, el testimonio de clemencia de Jesús se ve a veces desfigurado por la contorsión expirante de un reo torturado. En las imágenes de la Virgen, abonada al dolor la llamaría algun santo, es decir corredentora, el tormento lacerante de los cuchillos lo aquieta la dulzura de la Madre, alejando el desmayo y la gesticulación frecuentes en la escuela flamenca y aún en la castellana. Una antigua advocación cordobesa era la de Ntra. Sra. de los Dolores en su Exclamación, exclamación que imaginamos como de aceptar la herencia del mundo, la maternidad de los humanos, el "hágase en mí segun tu palabra."

Si Cristo está en agonía hasta el fin de los siglos, la Soledad de la Virgen es memoria viva jamás puesta en olvido y su corazón, el vaso ardiente que ilumina la casa del luto. El coloquio de la Madre y el Hijo

perduran en la imaginería por encima del relato evangélico y la honda meditación íntima tiene su mejor manifiesto en las cofradías andaluzas donde la Madre sigue el paso titubeante del Nazareno; bosque este de las cofradías cuyo arbolado de entretejidas ramas lo sostiene el pueblo.
Y ahí está en la pira llameante de luces el retablo de la Cruxificción.
Alto, el Remedio de Ánimas, Cristo más allá de la muerte, los ojos cerrados en el ocaso del firmamento, la boca aún abierta con la última palabra, los labios en el reseco de la sed. Laxa , la cabellera, húmeda del relente de la noche, cubre, velazqueña, el rostro de Dios en eclipse.
Cae rotundo desde los brazos el cuerpo sacrosanto, el acusado pecho con el postrero aire respirante. La cimera insignia del INRI se alza en la viga llagada de nudos, que sostiene la pesantez difunta y su triunfo:el patíbulo se hace timbre de gloria. Y escribirá el fraile descalzo, desde las nadas del Carmelo: Dios nos libre de gloriarnos de algo si no es de la Cruz de nuestro Señor", Cristo, con el credo desciende a los infiernos, a las tinieblas de los humanos corazones.
Lección de tinieblas cuando la mano oculta apaga la última vela del tenebrario y la voz recita " ¡ Cómo está sóla la Reina de los pueblos ! La Señora de las gentes está como viuda y amargamente llora en la noche". Parece como si Jeremías te reconociera en sus Lamentaciones, Señora Nuestra de las Tristezas. Las mujeres sentadas en torno al sepulcro, las sábanas dobladas y frías de pliegues cortantes como filo de espadas, las escaleras abatidas sobre la roca, los pomos de áloes del perfume y la mirra vacíos como la casa que se cierra tras la desgracia.
Te han dejado sóla con tus manos en súplica , los mares turbios fluyendo de tus ojos nublados y miras y recuerdas y cuentas los que faltan Rafalín, Ángel, Pepe, Andrés, Rafael, Ramón, Fernanda, Manolo y Pepín, Pedro, Bernabé, Antonio y otro Antonio y tanto Rafael..La rueda de los siglos girando, todo el barrio, los nombres infinitos, desde aquel Juan Díaz que recogía la limosna de los responsos o Pedro de la Cruz

o María de la Peña que encendían en los humilladeros el la candelilla de las Ánimas, la luz perpetua. Por todos ellos doblan las campanas el Lunes Santo, líbranos, Señor, de muerte eterna, y reza tu hermandad publicamente cuando pasas recogida en tu oratorio caminante: Santa María, Madre de Dios de las Tristezas, bien venida seas a tu casa de San Lorenzo.

En el camino de vuelta a Madrid,
a 28 de Enero de 1994.

Sr. Dn. Pablo García Baena,
Torremolinos (Málaga).

Querido Pablo:

Es aquí, en el tren, donde voy a perpetrar mi Terrible fechoría. Sorprender con mi carta la calma de tu cenobio, el tic-tac de ora et labora, y, alevosamente, hincarte mi deseo. Idea, doble o triple delito. Pero vayamos por pasos, y te explico.

Como sabes, la bodega de Córdoba hubo que transformarla en un negocio distinto, para no cerrar sus puertas, para que no dejara de exhalar su modesto aroma de vino. Al frente del cambio y del negocio entró mi hermano chico, Javier, que por entonces terminaba la carrera. Con su esfuerzo ha suplido la falta de casi todo hasta conseguir acondicionarla medianamente para el uso de ahora, tan distinto.

El se encargó de los números, de la hostelería, y tío Paco y yo, con la misma ilusión, de reformas y decoración. Con tío Paco ha sido más fácil, sin él habríamos dado mil cuantos palos de ciego.

Los amigos que por allí pasáis, habéis ido dejando unos recuerdos cariñosos en las botas que, con el vino de dentro, son la solera de la casa. Pero de algunos de vosotros quisiéramos tener una memoria especial en algún rincón de la bodega. Me refiero a los escritores, a los poetas. Y más concretamente, a Antonio Gala y a ti. (Y a Ricardo, y a Benito, si hubieran vivido, que habrían sentenciado

de flamenco divino). Años del alma de Isidoro, me refiero.

El caso es que Javier y yo nos envalentonamos y se lo dijimos a Antonio. El resultado, una salutación -hospites- a los que entran, presentándonos a lo estilo. Unas frases enjutas, de estela, acordes con un nombre romano.

Para nosotros tú eres el cronista sentimental de la ciudad, el guardián del polvillo dorado de sus tardes, del limiento romano de ella - como dice Wittmyser - ~~la~~ el 'aristocraticismo popular'. Si nos dedicaras un pensamiento, la yedra correría a jugar, a enredarse con sus letras azules sobre blanco de Triana, y el manzanillo, encantado se aromaría - todo con todo - a las vajillas de un mosaico de azulejos.

(En un rincón que te guste, en el que te digas algo). Y así tomará vida de nuevo otro patio de Isidoro, uno de esos patios que el negocio hace fríos o despersonaliza.

También he de decirte, un alter lincope, que Javier le ha pedido unas letras a Salado Hierro, pero no como cronista, que para mí dista mucho de serlo, sino como fastidioso estudioso. Yo no elogio la idea de un señor cronista de ciudad que le desagrada, y mientras hace alopecia de noticias sobre antiguas fondas, sobre cosarios y otras memorandias encantadoras para una tarde de amigos, pero no cuando el diario pide tomar las armas y salir en defensa de nuestro

Arcángel malhecido.

En fin. qué te voy a contar. Pero, y esto siempre lo dice tío Paco, a Salcedo hierro tenemos que estarle bien agradecidos porque, cada vez que se ha referido a la casa, lo ha hecho con cariño, hasta en tiempos de crueles comentarios oficiosos (tan lordos de ser también) sobre la calidad de nuestro vino. Osea, que es otro amigo.

Ya he desembuchado. Poco a poco, espero, amainarán tus pelos de punta. ¿Nos perdonarás algún día esta -realmente lo es- frescura? Si alguna vez te acuerdas de nosotros, cuando sea, o de la casa, y te surgiere algún pensamiento amigo, clávalo en la primera cuartilla que tengas a mano. Para nosotros será un honor, una deferencia de nuestro Cronista. Y para los visitantes curiosidad y aliciente en su recorrido de patios antiguos.

Un abrazo fuerte y una petición de perdón aún más fuerte, con la (#) cara dura, pero colorada.

Pepe Campos

P.D.
Te adjunto un borrador o esquema de datos que hice por si algún día preparaba un Texto sobre la Bodega. y le quedó en eso, en proyecto. Para que tengas el nombre de cada patio, tan graciosos, y elijas.

Pepe Campos.
Medina Azahara, 13
14005 - CÓRDOBA

✠ CAMPOS ✠

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

FUNDADAS EN 1908

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Esta casa, fundada en 1.908, es una de las - estasas bodegas que permanecen abiertas en la ciudad de Córdoba.

Se halla ubicada en la Axerquía, muy cerca del Museo de Julio Romero de Torres, un antiguo barrio árabe por el que, según la tradición, entraron de noche los caballeros cristianos en la toma de Córdoba. Desde antiguo ha sido esta collación de la Axerquía muy industriosa (R. de Arellano, "Paseos..."), dedicándose sus vecinos a la platería, la crianza de vinos, el aderezo de aceitunas y la fabricación de distintas clases de tejidos.

Bodegas Campos, con entrada principal por la calle de los Lineros, 32, engloba un interesante conjunto de casas y patios típicamente cordobeses de distintas épocas.

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42-48 43 45. C.I.F. A/14015143.

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Sus gruesos muros y numerosos patios, y la cercanía del río Guadalquivir, hacen que el interior se halle atemperado en cualquier estación y los caldos reposen plácidamente en viejas botas o barricas de roble, firmadas las más por ilustres visitantes. Por estas naves han pasado flamencos y artistas, aristócratas, políticos y toreros.

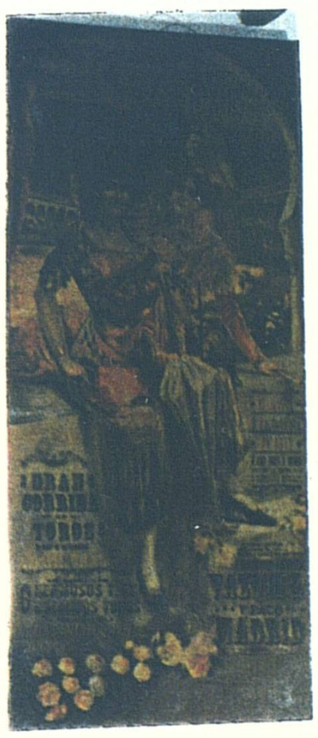
En ellas se han rodado películas y celebrado la fase previa del Concurso Nacional de Arte Flamenco, exposiciones de pintura, presentaciones de libros, homenajes, etc. En la actualidad funciona como restaurante concertado para la celebración de actos oficiales, congresos o fiestas privadas.

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42–48 43 45. C.I.F. A/14015143.

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Decorando sus paredes, una rica colección de carteles taurinos.



Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42–48 43 45. C.I.F. A/14015143

4. Recorrido por la Bodega

Calle Lineros.

- Posada y Caño de Vencenguerra. "Paseos por Córdoba". Episodio de la reconquista cordobesa, Vicente Guerra.

- Altar de San Rafael, obra de Monroy, "Paseos...". Respetado en época de D. Angel Iznardi, s.XIX, que acabó con los altares callejeros. En la República fué destruído y restaurado posteriormente por D. Rafael Díaz Peno, que rehízo las pinturas.

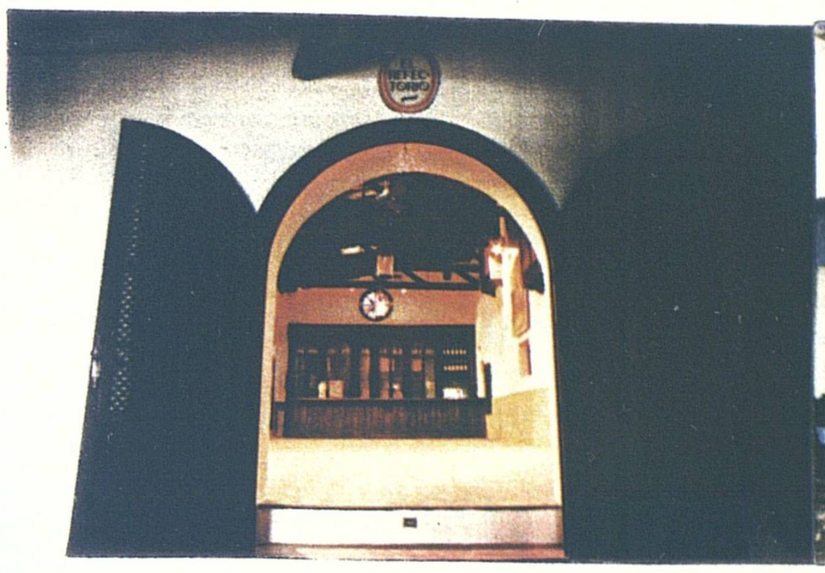
- Lineros, 32. Bodegas Campos.
  Fachada de huecos regulares, al gusto de nuestros ilustrados, es un edificio de fines s.XVIII o comienzos del XIX, época de pujanza de este barrio y San Pedro. (Se puede hacer un recorrido por esta zona viendo portadas de neoclásico popular).

Clásico zaguán enchinado, sobria escalera de mármol negro.

CAMPOS D CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Patio principal: cal y ocre, blanco y amarillo.



Arquería en el patio, perteneciente a la 2ª crujía de la casa, del XVII. Tinaja árabe, aparecida en la bodega.

Bajo patio y escalera, y en otras dependencias de la bodega, pozos de vino, como aljibes, de cuando se fundó la bodega.

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42-48 43 45. C.I.F. A/14015143.

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Patinillo.

Patio de las aceitunas.

Cal y almagra, blanco y rojo. Yedras. Tiene un pozo de paso, unido por galerías a otros pozos vecinos.

Nunca le falta el agua, por cierto dulce y buena, ni en peores años. Junto al pozo, posiblemente árabe, aparecieron enterradas tres tinajas, que decoran la bodega, algunas ánforas y otros restos, confirmados árabes por un arqueólogo.

Desde este patinillo se ve la torre cubierta de la bodega, también del XVII, mirador al río y la campiña, coronada por la típica veleta de San Rafael, muy airosa.

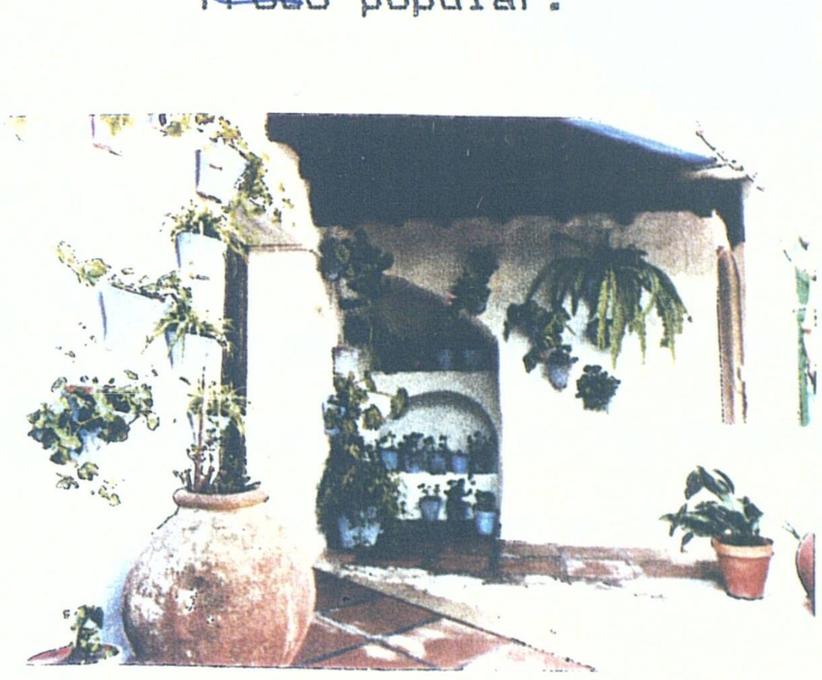
Bajo la torre, en sus cimientos, la Sacristía donde se custodian las soleras de la Casa. Vigas de troncos de encina enteros, suelo de albero. Gruesos muros y cancela de hierro.

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42-48 43 45. C.I.F. A/14015143.

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Se sigue la nave y cachón o andana de botas de roble y se llega a la Casa del Santo Dios. Tiene su entrada y fachada a la calle de las Badanas, decorada con medallones ovalados semejantes a los del Convento de Santa Isabel, dando a la plaza de Conde de Priego. En ellos, oración del Trisagio: Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal..., de gusto ~~ba-~~ neodálico ~~rroco~~ popular.



Fechada sobre la puerta en 1.790. De ahí el nombre de la Casa, que fué fábrica de capotes y, según tradición del barrio, antiguo convento. En su interior, amplios arcos, que facilitaron las faenas de la bodega, y el Patio, popular construcción y arquería que utiliza material de acarrero:

capiteles visigóticos y romanos, fustes árabes, en caprichosa disposición (capitel como basa, basa como capitel, etc).

El patio, cal y azulillo, blanco y añil, con yedras, gitanillas y dos altísimos naranjos que alternan en su fructificación. Un año uno, al siguiente otro.

Junto al patio, el Rincón del Cordobés, con carteles y recuerdos del torero.
Este patio recuerda al vecino de la Posada del potro.

Patio del Pozo.

Más pequeño, parecido al del Santo Dios. Empredado, con pozo.Cal y azulillo. Yedras , gitanillas y un jazmín.

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Pertenece a esta tercera casa, con entrada por la calleja de la Bodega.

Junto a él, Nave de las Canastas, colección Carteles de Feria de Córdoba, y en sala contigua, fotografías visitantes ilustres.

Tinajas árabes.

Patio Chico.

Al final de la nave antecitada, es una pequeña casita con fachada a Badanas. Emparrado y yedras. Cal y azulillo.

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42–48 43 45. C.I.F. A/14015143

CAMPOS DE CORDOBA, S.A.

BODEGAS DE INTERES TURISTICO

Calle de los Lineros, 32. Tels. (957) 47 41 42-48 43 45. C.I.F. A/14015143.

Capítulo XVI

El grupo cordobés de Cántico

Unidad y diversidad poética

Capítulo XVI

El grupo cordobés de *Cántico*

Unidad y diversidad poética

Juan Bernier, cordobés de 1911, y Ricardo Molina, nacido en Puente Genil (1917), se conocen cuando el segundo estudia en el Instituto de Córdoba y anda ya, casi niño todavía, con libros de poesía bajo el brazo. Intiman pronto y comienzan un intercambio de versos que ni siquiera la guerra interrumpe. Terminada ésta, frecuentan la tertulia del profesor del Conservatorio Carlos López de Rozas. Algo más jóvenes, en el mismo Instituto se encuentran Pablo García Baena (1924) y el después pintor Ginés Liébana, quienes en 1939 —ambos frecuentan, a la par, la «Escuela de Artes y Oficios»— inician una preciosa colaboración artística: unos cuadernos en los que Pablo escribe poemas que Liébana ilustra. Un día, 10 de agosto de 1940, Bernier, verdadero articulador del «grupo», conoce en la Biblioteca Municipal a García Baena y anota en su *Diario:* «Es tímido, de una docilidad encantadora. No habla, pero sabe escuchar maravillosamente. Literatura, Arte...» Y al día siguiente: «No me había equivocado. Escribe. Su cuarto *Cuaderno de poesía,* manuscrito y con raras ilustraciones, revela ese paralelismo, esa armonía. Es sutil y delicado» [1]. En seguida, lo lleva consigo a la tertulia de melómanos y le presenta a Ricardo Molina. Pablo, a su vez, presentará meses más tarde a Julio Aumente, hasta entonces asiduo de otra tertulia, la de «La Pianola».

Muy pronto, casi configurado el grupo, realizan un primer trabajo colectivo, un cuaderno-homenaje a López Rozas. Guillermo Carnero —a quien, digámoslo ya, el Grupo *Cántico* y la cultura española deben la recuperación de su noticia y de su valor estético [2]— lo da por perdido. Debemos alguna noticia de él a María Victoria

[1] *Diario.* Fragmentos publicados en la revista *Antorcha de paja,* núm. 13-14, marzo de 1980.

[2] *El Grupo «Cántico» de Córdoba.* Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra, Madrid, Editora Nacional, 1946.

Atencia [3]. Fue con motivo de la celebración del Centenario de San Juan de la Cruz: 23 de noviembre de 1942. Se representa una adaptación teatral del *Cántico Espiritual* realizada por Pablo García Baena y en la que este mismo encarna el papel de «Entendimiento». Los decorados eran de Ginés Liébana, que cuida también del vestuario. Apunto el dato porque la devoción —estética— sanjuanista será característica común y tiene bastante que ver, junto a otras adyacencias, con el título de la revista que más tarde se convertirá en marbete caracterizador. Día a día, el grupo se va trabando: Juan Bernier lo bautiza como «Peña Nómada», por cuanto carece de sede; Pablo lo rebautiza después como «Junio», título que él iba a dar al cuarto de sus libros y que a todos les pareció expresivo ya que «en este mes ofrecen los campos su mejor espectáculo». Para entonces la Peña había encontrado acomodo en «Casa Camilo». Allí aporta, en 1943, Mario López, que lee como tarjeta de presentación el poema «El Ángel Custodio de Cañete de las Torres».

Ya estaban todos. Reuniones en «Casa Camilo» o en el hogar de Pablo, paseos, excursiones, lecturas, sobre todo de los poetas del 27, en el «rincón del infierno» de la Biblioteca Municipal... Así, hasta que Ginés Liébana y Julio Aumente marchan a Madrid, y Mario vuelve a su Bujalance natal. La semilla estaba echada y pronto iban a aparecer entregas poéticas y a sonar sus nombres en los grandes certámenes. Sin duda, las más significativas de aquéllas fueron, por su entidad y difusión, las que publican Ricardo Molina y Pablo García Baena, en la revista *Fantasía* [4]. En 1947 se presentan todos al «Adonáis»: Juan Bernier, con *Aquí en la tierra*; Ricardo Molina, con *La estrella de ajenjo*; Pablo García Baena, con *Junio*, libro distinto del que publicará en 1957; Julio Aumente, con *Nisan*; Mario López, con *La tierra confundida.* Obtiene el Premio José Hierro, con su libro *Alegría.* La reacción del grupo es inmediata: ha llegado la hora de lanzar una revista propia.

[3] Según ella, en él figuraban «Sinfonía italiana», «Concierto de Aranjuez», «Cuarteto de las Arpas» y «Cuarteto de la convalecencia», de Ricardo Molina; «Pastoral» y el soneto «Estaba yo detrás de un verde», de Pablo García Baena; «Las Walkirias», de Julio Aumente. Vid. «Introducción a *Cántico*», Conferencia en las *Jornadas de Estudios Literarios Andaluces,* Cádiz, 1982. Tomo el dato de la tesis doctoral de Alí Ibrahim Menoufi, *La poesía de Pablo García Baena en el Grupo cordobés de «Cántico»*, Universidad de Salamanca, 1986, pág. 42.

[4] Ricardo Molina, *El río de los Angeles, Fantasía,* núm. 22, 5 de agosto de 1945, págs. 38-44. Dibujos de Ginés Liébana; Pablo García Baena, *Rumor oculto, Fantasía,* núm. 38, 6 de enero de 1946, págs. 35-47. Dibujos de Ginés Liébana.

El proyecto, a decir verdad, venía de atrás [5]. Y a la vista de los números de su primera etapa, 1947-1949, no resulta difícil percibir una actitud de contraste, tanto con el ambiente cultural cerrado de Córdoba como, lo que aquí importa más, con la poesía que por entonces predominaba en España. Confirma la apreciación el propio García Baena [6], bien que precisando la naturaleza de la contradicción: «la independencia y la libertad eran los postulados básicos que el grupo *Cántico* llevó adelante con una ventana abierta en las tinieblas» [7]. Ese principio de libertad afectaba también al planteamiento interno del grupo, en el que, como veremos, se producen escrituras en parte divergentes.

Una hoja volandera anunciaba en septiembre de 1947:

> La aparición en Córdoba de la revista *Cántico* el próximo octubre responde a la aspiración de representar poéticamente el Sur, cuyo genio creador e innovador rigió tan brillantemente toda la lírica española contemporánea.
>
> *Cántico* recogerá la producción de los nuevos poetas andaluces y las manifestaciones representativas de la actual poesía española.
>
> Igualmente reflejará a través de traducciones y críticas el panorama de la poesía extranjera en sus más indiscutibles valores y con preferencia aquellos no vertidos hasta ahora en nuestra lengua.
>
> El índice de nuestro primer número manifestará claramente el propósito que anima su aparición.

Fijémonos en un par de cosas. Ante todo, en esa referencia al propósito de «representar poéticamente el Sur». Es un hecho que las principales corirentes poéticas de posguerra habían brotado o se articulaban en torno a publicaciones del Norte y Centro de la Península. En una carta de octubre de 1947 le dice Ricardo Molina a Mario López: «Me dijiste que trabajabas en algo así como Cancionero o Poemas del Sur. Esto es lo que quiero de ti; seguro, además, que tú mejor que nadie puedes dar la nota justamente meridional que buscamos para nuestro *Cántico*» [8]. No se perdía de vista el componente arábigo-andaluz y allí mismo Ricardo anuncia que va a escribir a varios amigos de Tetuán y a un poeta en lengua árabe, de Tánger,

[5] El 9 de febreo de 1947 anota Juan Bernier en su *Diario*; «Ricardo [...], García Baena y yo queremos hacer algo que renazca el ambiente de Córdoba».

[6] «Pensamos [entonces] en el futuro y chocamos constantemente con el entorno cordobés y con la poesía que entonces se hacía en España». Declaraciones en *El País*, 3-6-1979.

[7] *El País*, 16-6-1984.

[8] Carta ahora publicada en la revista *Fin de Siglo*, núm. 8, 1984.

«que goza de prestigio en todo Marruecos.» De otro lado, con la alusión al genio creador e innovador del sur que rigió toda la lírica española contemporánea, se está insinuando además la trayectoria con la que se pretende empalmar: Juan Ramón, el 27 —Cernuda, sobre todo—, Rosales y su línea de barroquismo andaluz.

En octubre aparece el primer número. Abre su portada un dibujo de M. del Moral inspirado en el comienzo del poema de Juan Bernier, «Canto del Sur», que recoge la revista: un ángel que, partiendo del Sur, lleva en sus manos el anuncio de *Cántico* y cuyo significado emblemático veremos en seguida. En el interior de la contraportada, este subtítulo: «Hojas de Poesía dirigidas por Ricardo Molina, Pablo García Baena, Juan Bernier.» Publican poemas ellos tres y Mario López. Se añaden traducciones de W. H. Auden, de O. W. de Lubics Milosz, hecha por Julio Aumente, y de Paul Claudel, a cargo de Ricardo Molina. Completa el número una página dedicada a «Notas». Y es en ésta, precisamente, donde se nos ofrecen pistas explícitas del rumbo del grupo. No me parece, en efecto, insignificante que Julio Aumente dedique una columna a glosar la figura de Milosz, su condición de profeta y su inquietud religiosa proyectada en la contemplación de la naturaleza; pero resultan a cual más sugestivo los apuntes reunidos por Ricardo Molina bajo el rótulo angélico de «Uriel». Aunque en el penúltimo de ellos aclara que «el ángel es lo culminante para Rilke [...] un ángel asume tal embriaguez de perfección que sólo puede concebirse en la inflamada esfera de lo "dionisíaco"» —y ahí está la clave emblemática de la portada—, pienso que el nombre concreto del rótulo procede de *Angeles de Compostela*. De hecho, la primera nota va dedicada a exaltar «la madurez de artífice del verbo» que Gerardo Diego muestra en los sonetos; en esta misma línea se elogian las maravillosas asonancias que Jorge Guillén logra: «algo inédito, extraordinario en nuestra Poesía». Avanzando en la exaltación de la perfección estética, denuncia R. Molina la decadencia de la imagen, que en modo alguno debe estimarse como adorno superfluo ajeno a la sustancia poética:

> Nuestra poesía contemporánea fue hasta hace poco una poesía de imágenes con Juan Ramón, Lorca, Gabriel Miró, Vicente Aleixandre, Guillén, Dámaso Alonso, etc.
>
> La joven poesía española parece, al contrario, atacada de una pasmosa esterilidad. Este empobrecimiento repercute a su vez en el verbo, en el tema y sobre todo en el metro, acortándolo y restringiéndolo a formas hechas, clichés musicales, rítmicos, sabios, nimbados por una hermosa tradición, pero incapaces para

> enmascarar la nebulosidad, el vacío, el raquitismo poético interno [9].

Una apretada y elogiosa referencia al libro recién premiado de Hierro, *Alegría*, da pie para denunciar en él un fácil romanticismo tópico y subrayar, en cambio, el acierto que supone señalar como vía de realización la fusión en el universo: «Alegría de *Les Nourritures* —[en el núm. 2 se ensalzará la obra de Gide]—, alegría de las *Briznas de Hierba* [...], submersión protéica en el seno de lanaturaleza.»

No quedaría completo el resumen indicativo de ese primer número si dejara de anotar otras dos cosas: la presencia de la emblemática, incorporada no sólo en la letra de los poemas, de los que después me ocuparé, sino en el grabado que antecede al poema de García Baena; y, sobre todo, el énfasis en la dimensión de canto, patente, incluso, en los títulos de las piezas: «Himno a Santa Cecilia», «Canto del Sur», «Sinfonía de Septiembre». En el número 2 serán el «Cántico sin nombre», de Julio Aumente, y el «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria», de Pablo García Baena. La lista de colaboradores se ha ampliado y aparece la heterogeneidad. Sin duda, lo más notable es la serie de «Poemas de la campiña», de Mario López, a los que hacía referencia la carta de R. Molina y, junto a ellos, las traducciones de Gide que él mismo ofrece y elogia en las «Notas», enfatizando la «parte de Dios» que generalmente se oculta y precisando que, por más que resulte cautivador en su forma, no resulta aceptable como breviario de felicidad: «su don es puro hedonismo [...] y el erótico merodeo que salpica todas sus páginas ¿qué sino voluntaria ceguera a la profunda trascendencia del amor?» (pág. 30).

Con un esquema paralelo al del primer «Uriel», en el segundo recuerda R. Molina los efectos estéticos positivos del cultivo formal, en concreto de las aliteraciones, avalándolas con muestras de Góngora y Dámaso Alonso. Y realiza dos denuncias concretas: la de la obsesión que la poesía española de aquellos años muestra por la muerte, y la del sentimentalismo:

> La muerte es la pendiente fácil en un mundo como el nuestro, impregnado, aun sin saberlo, de existencialismo. O, tal vez, una aspiración (con demasiada frecuencia detenida en el tópico vago y vulgar) hacia una pretendida profundidad filosófica. ¿Por qué? La poesía no es más profunda por rozar los temas profundos [...]. Y además hay un peligro en tocar los temas trascendentales de la vida como en tocar un poste de alta tensión (pág. 29).

[9] Sigo en mis citas la ed. facsímil. Prólogo e Indices de Marie Christine del Castillo y Abelardo Linares, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1983; texto cit., pág. [14].

Por lo que hace al segundo punto, el poeta cordobés hace suyo el diagnóstico de Huxley: el romanticismo «trata ambiciosamente de mostrarnos lo emotivo al natural y palpitando. Es decir, el estilo romántico es esencialmente un estilo cómico». Una lectura de Charles L. Philippe sugiere, en fin, una utopía: «volver a mirarlo todo por vez primera, aprender la bondad en las cosas, en los animales en los hombres...» *(ibid.)*. Después comprobaremos que Ricardo Molina, aun cultivando primordialmente esta poesía de las cosas, sucumbe al tratamiento de los temas existenciales.

Abre el tercer número de la revista, febrero de 1948, una carta de Vicente Aleixandre a los fundadores de *Cántico:*

> ... Debajo de los pies tienen ustedes tierra árabe, y más abajo tierra romana, y antes y después otras tierras, y más abajo, en fin, la tierra sin nombre que sube hasta ustedes vieja, viejísima, sazonada en su lenta ascensión por muy viejas culturas [...].
>
> Un lenguaje largo, de inclinación lujosa [...] parece ondular por estas páginas donde los mejores de ustedes concurren con una Andalucía no geográfica, y también geográfica, sensorial [...]. En algunos de ustedes, poetas cordobeses, una densa melancolía lucha con la sensualidad luminosa [...]. Hay un fasto en la cólera, en el amor, en la misma pureza [...]. Hay una consagración de los sentidos en la irrupción espiritual [...]. Es un Sur que mira hacia Oriente [...].
>
> Pero los mármoles son romanos [...]. El alma partida de Córdoba —la oriental, la romana— allí está de algún modo reflejada, conturbada, recóndita síntesis en que los contrarios apasionadamente se funden [...] pág. [36].

Difícilmente podrían hallar los protagonistas de *Cántico* crítico más certero. En esta ocasión los poetas españoles que les acompañan son todos andaluces —Pérez Clotet, Montesinos, Juan Ruiz Peña...— y las traducciones facilitan la lectura de Rupert Brooke y Louis Aragón; Ricardo Molina, que, en «Uriel», comienza por elogiar la poesía de Gabriel Celaya, confiesa su identidad con la poética whitmaniana y explica después que «sólo a condición de arrancar del mundo real, puede la magia subsistir [...]. El hechizo mismo de lo mágico, su virtud sugestiva no hacen sino fortalecerse del contacto con la realidad. La realidad es el fondo que agiganta y resalta lo mágico» (página 12).

Al tema religioso va dedicada la cuarta entrega, abril, en la que «Uriel» se limita a reseñar varios libros muy heterogéneos. Sin duda, la mayor aportación del quinto número, junio 1948, son los tres poe-

mas cernudianos de *Como quien espera el alba* (pág. 37). Bastante heterogéneo se nos muestra el sexto, agosto-septiembre, en el que colaboran algunos directores de revistas españolas, a más de Carlos Edmundo de Ory que publica el «Poema de los pinceles puados». Pero tornamos allí a encontrarnos con otro interesante texto teórico de R. Molina a propósito de la poesía de Rafael Laffón. Su reflexión parte del lamento por la confusión reinante en el ámbito poético español de la posguerra:

> A la poesía anterior, preocupada constantemente, desde el modernismo, por su esplendor formal, ha sucedido una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte, rebosante de pretensiones filosóficas, obsesionada por el tema del hombre, atenta a los latidos de la interioridad individual, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud. Porque la misma esfera de lo humano diríase en ella limitada a un solo aspecto: el trágico.

Desorientada por ese criterio tan generalizado, la crítica se preocupa sólo «de buscar en el poema algo tan imponderable como la autenticidad [...] sin que pesen apenas en el juicio estimativo la belleza, el lenguaje, la música... Pendientes del sentimiento y del concepto olvidamos que la poesía es palabra, transubstanciación del hombre en verbo, como diría V. Aleixandre, y que la palabra en el verso no es la sierva sino la esposa del concepto...».

Contra esa corriente —afirma R. Molina— navega R. Laffón, que marida popularismo y conceptismo barroco y a quien las diferencias estéticas entre lo accidental y lo sustancial se borran: «Es hora —termina sentenciando— de rehabilitar los mal llamados *accidentes* de la poesía al plano de la esencialidad que les corresponde» [pág. 93].

Un paso más y en el número séptimo, octubre de 1948, tras las colaboraciones poéticas —heterogéneas, bien que con predominio de presencia andaluza— «Uriel» remacha la denuncia: J. Supervielle, por ejemplo, de quien «Adonais» ofrece por entonces una antología traducida, le resulta a R. Molina demasiado humano, casi un poeta español de posguerra. Por eso constituye un reposo encontrarse en su lectura «joyas inesperadas» como estos versos: «Las damas enlutadas cogieron el violín / para tocar de espaldas al espejo.» Góngora es, en cambio, el perfecto cauce; véase, si no, la maravilla del famoso endecasílabo «infame turba de nocturnas aves»; no se trata sólo del acierto en la simetría de la acentuación en cuarta y octava: el verso entero está interiormente instrumentado en un cuarteto de sutiles asonancias. «Nos hallamos, concluye, en un caso tal de orquestación, que cada palabra juega una función sinfónica.» Arremetiendo, en fin,

contra la obsesión temática por la muerte, se copia un versículo del Salmo 13: «Non mortui laudabunt te, Domine... Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino.»

Cierra la primera etapa de *Cántico* el número ocho, diciembre de 1948-enero de 1949, en el que se dedica una página a los poetas catalanes Vinyoli, Triadú, Paláu y Perucho. Y no deja de resultar significativo que la propuesta de una lectura que, rebasando los estrechos límites del racionalismo poético, se preocupe, sobre todo, de *gustar* —«lo que la inteligencia puede aprehender de la poesía no merece siquiera tenerlo en cuenta»— se conjugue con un elogio de Juan Ramón Jiménez: ningún poeta posee en tal alto grado lo que P. Valery llamaba la «cultura sentimental»: «sus versos son sólo verso, nos hacen olvidarlo todo para vivir delicadamente en un mundo de emoción pura y de belleza. El núcleo substancial del poema se mantiene invulnerable a la intelección, irradiando inagotablemente sus dones de ensueño» (pág. 126).

Creo que este somero repaso al ras de la página basta para evidenciar la trayectoria de la publicación y del grupo que la alentaba. Cierto que las teorizaciones se deben todas a Ricardo Molina y que, en contraste con ellas, como ya señaló Guillermo Carnero [10], nos topamos a lo largo de los números con colaboraciones —siempre de poetas invitados— que caen de lleno dentro del denostado tremendismo romántico o, caso de Gabriel Celaya, en la vertiente social. Tal laxitud de incoherencia suele atribuirse al carácter de «publicista nato» del propio Ricardo Molina. Pablo García Baena denunció años más tarde «la idea de que *Cántico* fue una estructura rígida en la mente [de aquél]. Cuando se conozca —añade— la clase de andaluces que somos J. Bernier, Ricardo y todos los demás, se podrá entender la verdad del tema: *Cántico* se hizo siempre de manera informal, casi milagrosa. Es una cosa de reunirse en una tabernita, un Moriles, y cada uno aportaba lc que iba llegando» [11]. Con todo, puede perfilarse un cuadro que el propio G. Carnero esboza:

- Presencia abrumadora de un intimismo de contenido culturalista, heredado del Modernismo y los poetas del 27.
- Refinamiento formal, búsqueda de la palabra rica y justa. Potenciación del análisis introspectivo mediante la selección léxica. Barroquismo [...].
- Tratamiento vitalista del tema amoroso, en clara continuidad con la actitud de la Generación del 27, contrastando marcadamente con el impersonalismo garcilasista o el agonis-

[10] *Op. cit.*, pág. 40.
[11] Entrevista en *El País*, 3-6-1979.

mo existencial y religioso. Ausencia de formas de amor dentro del orden, como el conyugal.
— Presencia de poesía de tipo religioso:
a) Poesía sacra [...].
b) Poesía intimista religiosa [...].
c) Poesía de correlato religioso imprescindible: uso de elementos de filiación religiosa para expresar sentimientos o ideas que podrían haberse objetivado de otro modo [...].

Acaso —concluye— la característica más relevante de *Cántico* sea «la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista*. Esta manera de expresar el yo lírico será una de los elementos diferenciadores de la renovación de la poesía castellana a partir del 1960» [12].

No necesito enfatizar sobre el valor del testimonio de esta última afirmación: es uno de los «novísimos», el propio Guillermo Carnero, quien reconoce la deuda. Avanzando en esa línea, Abelardo Linares precisará que «lo que *Cántico* aporta a la poesía española es la conciliación de dos tradiciones poéticas distintas, hasta ellos vistas como casi antagónicas; por una parte, la poesía literaria (entendiendo por 'literaria' justamente lo contrario de lo que la generación del 27 entendía por «pura», esto es, una poesía con imaginación y anécdota, bella y refinada formalmente); y por otra, la poesía de experiencia (una poesía de lo concreto humano, ni abstracta ni idealizadora, vital siempre, aunque no siempre vitalista, y más o menos dada a la introspección meditativa y a un subjetivismo de índolo moral» [13]. Se comprende, así, que la recuperación de la memoria del grupo *Cántico* haya ido de hecho ligada a la reconsideración del fenómeno modernista, de un lado, y, de otro, a la revalorización de Cernuda, que en el panorama de la posguerra aparece por primera vez en el número cinco de la revista.

Interrumpe *Cántico* su aparición a comienzos de 1949 y cuando reaparece en 1954, es ya más ecléctica: no se borra, desde luego, la trayectoria propia de los poetas del grupo, pero aumenta la heterogeneidad de las colaboraciones, al tiempo que la línea teórica, como veremos en el próximo volumen, se torna más fluctuante y conciliadora.

[12] *Op. cit.*, págs. 41 y ss.
[13] «Prólogo» a la ed. facsímil, II.

Juan Bernier: el retorno a los dioses domésticos

Sólo un escrito teórico aportó Juan Bernier a la revista y es más bien tardío: «La antifantasía poética y Cernuda», publicado en el número-homenaje que *Cántico* dedicó a este poeta [14]. Pero, aunque directamente parece reflejar tan sólo la creciente preocupación social de Bernier, en su trasfondo revela un principio básico de su personal poética, la voluntad de enraizar su escritura en el ámbito del ser concreto del poeta y del mundo:

> ... Más bien visión que retrato, la poesía por querer ser puramente poesía era algo etéreo, enteramente irreal, delicada, femeninamente aroma o cromo rosa de almanaque o postal. Los poetas [...] creaban su mundo, no sólo desligado de los demás, sino de sí mismos. Había que elevarse poéticamente y no ver su propio ombligo; este aquí abajo del yo y de las cosas [...]. ¡Cualquiera diría que no nos habían arrojado del Paraíso!
>
> Pero fuera de él estamos. Y el poeta, si tiene una chispa divina en sí, no ha de imaginar su mundo, sino de bajar a sumergirse en el de aquí abajo, que es de barro y muchas cosas más. Tiene que contemplarse él solo y a los demás. El poema es verse y ver a los otros, desde el ático al sótano de su común alojamiento [...]. Nuestro yo como espectáculo, y al lado, la naturaleza acariciando o maltratando el tacto [...]. ¿Por qué no ha de ser poético tratar de las cosas elementales? Elemental es el comer, elemental es la lujuria y elemental, emborracharse [...]. El ideal de hoy no es subir por una escala de seda, sino bajar por la escalera de caracol al profundo y misterioso corazón caliente de las cosas.

No resulta difícil descubrir bajo la alusión al paraíso y a la condición de expulsados de él una referencia al libro de Aleixandre, tan influyente en la flexión de la poesía de posguerra hacia el compromiso con lo existencial bien que comprometiéndose, ante todo, con la forma poética. Según Bernier, desde Garcilaso a Zorrilla «ningún poeta dijo nada y cuando lo dijo, ya no fue poeta sino dramaturgo. El descubrimiento poético vino después [...] tras el fracaso de las doctrinas, del orden o las ideas». Cernuda es un buen ejemplo del poeta que se afirma en tierra y acoge en su seno lo áspero y lo desagradable «como algo inevitable y propio, a lo que dar calor».

Al margen de este radical y más que discutible juicio histórico-literario, insisto en que por debajo de ese reclamo, que a un lector superficial podría conducirle a avecindar a Bernier en los predios,

[14] Segunda Epoca, núm. 9-10, agosto-noviembre 1955, págs. [380-381].

pongo por caso, de un Celaya, laten algunos puntos que lo distinguen de la tendencia entonces difundida del realismo social y cuyo conocimiento nos ayudará a comprender mejor a este, me atrevería a decir, desconcertante poeta. Porque desconcierto ha de producir, de entrada, a quienes se guían por los esquemas de manual comprobar que el articulador del Grupo *Cántico* sea un poeta tan preocupado de la realidad histórica. Y a medida que uno se adentra en la lectura detallada, no aminorará el desconcierto la comprobación de que el mismo que canta el hedonismo del Sur como suprema sabiduría, proyecte a renglón seguido la mirada sobre las masas de marginados y denuncie la injusticia social de los de arriba.

Pero fijémonos en un par de elementos diferenciales. Bernier reclama ante todo al poeta a contemplarse a sí mismo como espectáculo y a comprobar cómo la naturaleza lo acaricia o maltrata. Fija de este modo una perspectiva inédita en el conjunto de la dialéctica social. Y, de otro lado, al tiempo que precave contra la reducción al reflejo de «los estados subjetivos», descarta por igual lo que sería un mero documentalismo y propone una asunción de lo cotidiano al modo con que Cernuda lo asumía para arroparlo con la estética. No puede extrañarnos, en esta línea, que en el número dos de *Cántico,* Bernier traduzca a la portuguesa Florbela Espanca, cuya poesía, según él mismo dice en una de las «Notas», «está impregnada de un aliento que podríamos llamar metafísico, de una aspiración supraterrena» (pág. 30).

Resume Guillermo Carnero la cosmovisión intelectual y ética de Bernier en esta fórmula: «un hedonismo a ras de tierra, reconciliado con la condición humana (excepto su máxima limitación: la muerte) y con mínimas concesiones a su trascendentalismo que en la mayoría de los casos obedece a una inevitable contaminación con la concepción del mundo y las constantes literarias que la expresan en la España de la alta posguerra» [15]. Y poco más adelante precisa: «si bien Juan Bernier cae en tratar, de acuerdo con las fórmulas de la literatura que le es coetánea, el tema del sentido de la vida, y en resolverlo desde convencionalismos religiosos, las matizaciones, dudas y reservas que introduce, tanto a propósito de la solución como de la validez de las preguntas en cuestión equivalen a una crítica de las convenciones a las que aparentemente se somete» (pág. 60). No estoy seguro de que esta última se produzca realmente, por más que, como acabo de apuntar, la formalización de esos temas, tan obsesivos, de época, sea —y en seguida precisaremos hasta qué punto— peculiar. Sospecho que G. Carnero trata de buscar en esa dirección una vía

[15] *Op. cit.,* pág. 56.

para salir de la contradicción en la que el lector del primer Juan Bernier queda sumido.

Considero como primera etapa la que abarca los poemas publicados en la primera época de la revista [16], su libro *Aquí en la tierra* [17] y otros poemas muy concretos, cuatro exactamente, esparcidos hasta 1954 en varias revistas [18]. La contradicción se sitúa en la confluencia de esa doble línea, la hedonista y la existencialista filosófica y social. Se nos muestra aquélla, y hasta qué punto deslumbrante, en el primer poema, que viene a constituir como una tarjeta de identidad y presentación de *Cántico,* «Canto del Sur»;

Tu letra, oh Sur, clavada sobre la cal blanca de las espadañas,
junto a la bota de un férreo arcángel enmohecido,
tu letra bajo el paralelo 38 con una flecha aguda cortante
desde las torres de Córdoba a la azul espuma de Cnosos,
faja de plata y oro en el triunfal pecho del mundo,
mar donde los delfines juegan o desierto donde los esqueletos brillan,
verde y amarilla bandera desplegada hasta las palmeras de Tombuctú;
dos mares de agua y arena por el mismo sol cauterizados,
sol que chorrea su oro sobre los limoneros y naranjales de Tarsis,
blanco como un cuchillo de plata para herir la gruta en sombra de las [higueras espesas,
sol del Sur, gladiador entre el agudo acero de los setos,
donde las moreras deshacen la esmeralda densa y dulce de su sangre,
y las vides salvajes retuercen el estéril himeneo sin fruto de sus pám- [panos [19].

[16] «Canto del Sur» (núm. 1 [págs. 8 y 9]); «Sierra» (núm. 3 [págs. 38]); «Interrogación» (núm. 4 [pág. 53]); «Tierra de amor» (núm. 5 [pág. 75]); (núm. 5 [pág. 75]).

[17] Córdoba, *Cántico,* 1948.

[18] «Marzo» (*Almotamid,* julio, 1950); «Primavera (*Alcazaba,* núm. 10-11); «Verano» (*Alfoz,* 1952); «Agosto» (*Caracola,* 24 octubre 1954). Tomo estos datos del cuaderno original de *Poesía o Antología en 6 tiempos,* Córdoba, 1974, que después apareció con el título definitivo de *Poesía en seis tiempos,* Madrid, Editora Nacional, 1977. Debo la consulta a la generosidad de G. Carnero, que puso a mi disposición este y otros valiosos materiales. En apoyo de la duda que me suscita su apreciación respecto de la posición coincidente o crítica de Bernier con la dialéctica de la poesía existencialista y social realista, apuntaré la presencia en el citado Cuaderno de treinta y dos poemas que originalmente pensaba incluir Juan Bernier y que después aparecen tachados por un aspa. Casi todos ellos —basta repasar los títulos: «Que el alma de España se desnude», «España grande», «El marginado»... «En el peso del yo», «Moral del alma», «Yo y mi infinito»...— caen de lleno en la doble corriente a que aludo. Cierto que pertenecen a la segunda etapa, pero, a mi juicio, no hacen más que radicalizar posiciones anteriores.

[19] Sigo, por su mayor accesibilidad, la ed. *Poesía en seis tiempos,* texto cit. en pág. 52.

Basta esta solemne obertura para percibir en el tono de rezumante sensorialidad que impregna los versos cómo la aprehensión del poeta se realiza a través, precisamente, de los sentidos; también, para conocer el concepto del ámbito en que se siente inmerso y al que exalta: se trata de un espacio geográfico coincidente en toda su extensión con la franja sur del Mediteráneo; dominado por un sol fecundante, en ese espacio se condensan sedimentos de cultura histórica y mitológica: en su mar «las sirenas y las estatuas yacen sepultadas bajo el abrazo verde de las algas». Producto de ese medio, los hombres y las mujeres —un fruto más, pero «el más maravilloso fruto de la tierra»— no saben de la bruma ni de la tristeza, y, «*sin cualquier sombra en sus almas*», no conocen «otro paraíso que éste de la tierra caliente donde maduran los frutos»,

..... *no tienen sombra en sus almas,*
sino una aspiración profunda para llenar sus pulmones de la densa vo-
[luptuosidad de la tierra,
de la brisa de sus montañas, de sus mares o de sus ciudades sin tiempo,
fundidos con la alegría de las terrazas blancas o de las cúpulas de oro,
almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfume,
porque no hay ningún deseo que no puedan satisfacer aquí abajo,
en el huerto inmenso, en el paraíso del Sur, donde los ríos para la sed
[son setenta veces siete.

Subrayo por mi cuenta tres afirmaciones capitales en la poesía de Bernier: la insistente de que el hombre que ha brotado en el Sur y asume su condición de tal, no tiene sombra alguna de duda en su alma, más aún, se sonríe, entre compasivo y escéptico, de cualquier filosofía que no entre por y se reduzca a los sentidos. Porque, en definitiva —y tal es la conclusión del discurso—, todo cuanto podemos desear está aquí. *Aquí abajo:* como se ve, no estamos tan distantes de lo que, sobre la pauta cernudiana, propondrá en 1954. Ese *aquí abajo* equivale también, desde luego, al *Aquí en la tierra* del título de 1948.

Los otros tres poemas publicados en *Cántico* y los dispersos entre 1950 y 1954, en diversas revistas gravitan hacia el tema de la fusión amorosa en el seno de la naturaleza. En la clara contrafactura cernudiana de «Sierra» —«Lejos, lejos de cualquier senda que lleve a parte alguna, / donde no haya pisada que agonice en el polvo...»—, sueña Bernier una entrega amorosa en la que «en el desmayo cálido de la carne desnuda / sestearán nuestros ojos y cerrados, sin verse, / serán como una lámpara cuya llama refulge / y apagan los amantes con un soplo suave antes de la caricia» (pág. 79). El poema se contrae al ámbito de lo erótico. Pero, insistiendo en la misma línea «Tierra de amor» desarrolla el contraste entre lo natural

primigenio y lo advenedizo que impide al hombre realizarse en la plenitud de la idea. Simbolizan el sobreañadido de la civilización las «ropas de la ciudad y el mundo». El poeta-amante propone a la amada desecharlas, dejar la historia para poder retornar a la naturaleza:

para en el agua volver a la arcilla primera,
al barro virgen y nutricio del que tú y yo somos hechos.
Estas ropas de la ciudad y el mundo las dejaremos abandonadas para no
[encontrarlas nunca
y sonreiremos a la irrupción súbita de nuestros cuerpos desnudos,
desnudos como los árboles o los guijarros que el agua transparenta
en el paisaje limpio, horizontal del río.

Convertido este último en actor, lleva y trae a la amada como una «anguila buceante», arrebatándola de los brazos del amante y volviéndola a su regazo. Es un juego de amor que de inmediato va a resolverse, pero —y aquí surge la sorpresa— no en la simple sensualidad sino, a través de esta misma, en la disolución sublimada de lo carnal:

Ven que nos hundamos luego en la arena y el barro escurridizo
donde muera riendo la línea convexa y pura de tu forma,
donde se destruya tu color, tu suavidad y tu ternura
en el bloque virgen de tu ser no esculpido.

De ese proceso de retorno al barro primero emergerá el cuerpo de la amada transformado en una estatua de mármol «mojada por la lluvia del alba», con lo que se cierra el círculo de la cosmovisión: la naturaleza es ya, a su vez, historia; la amada presente convive con las inmortalizadas en las estatuas de «Canto del Sur», «en el que las sirenas y las estatuas yacen sepultadas bajo el abrazo verde de las algas» (pág. 53).

Brotan en este mismo ámbito los cuatro poemas de las estaciones —para Bernier sólo hay, en realidad, dos, primavera y verano—, publicados en otras revistas gemelas. Si «Verano» (pág. 48) y «Agosto» (página 50) se reducen a apresar en forma poética la pura sensorialidad del estío, «Marzo» se cierra con un verso —«¡Ay!, ven, amor, a mí y bésame con tu pureza de agua, rózame, ¡oh Marzo!, con tus labios de lirio» (pág. 42)— que reproduce como un eco el final de «Tierra de amor»: «Como un lirio blanco, en *el vaso verde* y oro del río» (pág. 81); de manera análoga, en «Primavera» volvemos a encontrarnos con el reclamo a los hombres de la civilización: «Dejad, hombres, de ser, / quitaos el cetro de un reinado ridículo, / dejad la púrpura y el oropel del manto /.../ retornad a la tierra...» (página 43). Quisiera, sin embargo, fijarme en la función que la senso-

rialidad desempeña en la poesía de Bernier. Y comenzaré por indicar que, como he anticipado, aparece apurada en todas las direcciones. El poeta aguza los cinco sentidos y capta con morosa meticulosidad todos cuantos elementos están al alcance de los mismos. Veamos, por ejemplo, en «Marzo». Allí hay «*lirios* morados que florecen al pie de las *palmeras*», *magnolias* de «verde oscuro»; se percibe «en las noches tibias» «el embriagador sándalo de las *violetas*», mientras despunta el *azahar* «en los *naranjales* agrios / y se ofrece el húmedo beso de la *hierba*»; es el tiempo del «verde rubor de las sementeras», «mientras los *cañizales* cantan»...

Pues bien, en tanto que, según acabamos de comprobar, en otros poemas —tal en «Canto del Sur» o en «Tierra de amor» —la sensorialidad sirve de apoyo para la trascendencia, aquí no pasa nada; toda esa cadena de sensaciones configura tan sólo un marco para encuadrar la reiterada invitación al amor: «¡Oh, amor! Ven a mí...»; «¡Ay!, ven a mí...»; «Ven cuando...»; «¡Ay!, ven, amor, a mí...» Y queda todavía un tercer grupo de poemas en los que la sensorialidad se agota en sí misma, el poeta se limita a recrear sensaciones. Obsérvese a este propósito cómo en «Verano» no hay ni un solo verbo: una sarta de nominaciones expresa, en el doble plano derrotativo y connotativo, la plena quietud absoluta del estío, mientras la vida hierve interiormente; o véase cómo, en la misma línea, las distintas facetas animadas de «Agosto» componen un retablo no menos estático y, en todo caso, sin otro propósito que el de la fruición sensorial. Un poema, «Unos miran...», publicado en *Caracola* y ahora recogido en *Poesía en seis tiempos* (pág. 83), resume la pluralidad axiológica de la actividad sensorial: unos prefieren los jardines, éstos o aquéllos, y otros estos o aquellos bosques; unos miran los cielos en las varias direcciones de la rosa de los vientos y otros prefieren las mujeres, quien las «de jazmín blanco» quien las «de miel dorada»... Todo es válido con tal de que transmita vida.

«Aquí en la tierra»

Al abrir *Aquí en la tierra* —un cuaderno de veintisiete páginas—, llaman la atención los dibujos surrealistas de Del Moral: ese rostro, en la portada, cuya frente pivota sobre dos columnas; la mano, en la portadilla, que sostiene una granada reventona; o la figura postrada, antepuesta al poema «Pero él llamaba a la Muerte...», de cuya cabeza brota una figura femenina a su vez transformada en árbol. Guillermo Carnero ha destacado que el poema que abre el cuaderno, «Deseo pagano», dedicado a Vicente Aleixandre, es básico para entender al Juan Bernier de esta primera etapa: «Plantea, dice, una nostalgia del mundo grecolatino concebido como una cultura no represiva y dionisíaca, liberadora de la carne y la sexualidad, insertadora del hombre —primigenio y puro en ella— en el Orden de la Naturaleza» [20]. Se trata de una invocación a los dioses paganos de aquellos siglos y a aquella edad dorada. No son los dioses de los problemas trascendentes sino los que encarnaron en la belleza tersa del mármol:

> ¡Oh dioses sin problemas, domésticos, sin ansias de infinito!
> Mi mente ensombrecida tiene sed
> de mármol,
> de blancura,
> de línea.

Mente *ensombrecida,* ¿por qué?; justamente, por la imposición de un sistema ideológico sustentado en «ansias de infinito». Con el cristianismo, la norma de vida que «los dioses sin problemas» significaban, fue radicalmente alterada, los templos de aquéllos abatidos y sus estatuas sepultadas en los campos, mientras que los hombres, incapacitados para gustar la belleza o la sensorialidad en sí, «se han perdido en el laberinto de las ansias inacabadas, / de las pretensiones insatisfechas». Han pasado veinte siglos de opresión y el poeta, un hombre del Sur, que adora las «almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfumes» («Canto del Sur», pág. 54), añora y quiere resucitar, mediante el conjuro de sus versos, aquella edad:

> ¡Oh siglos, volved!
> Volved, pues os esperan los dioses,
> los dioses del amor y la alegría
> del sol, la luz, las fuentes y los prados,
> los dioses vivos de la carne y los deseos (pág. 73).

Como espiritualmente instalado en los valores hedonistas de aquella edad, en el segundo poema, «Miro, ansiosamente miro», confiesa Juan Bernier la avidez de goce de la belleza femenina en una descripción morosa que va recorriendo su anatomía, templándose en el calor que del cuerpo de la mujer emana, descansando en los vestidos que resaltan su silueta o en las joyas que prestan contraste a sus formas. Pero no cabe ignorar los problemas de la existencia, y, sobre todo, el problema básico de la muerte. A él dedica Bernier una composición, «Morir» (pág. 142), articulada sobre las oposiciones 'cerebro-corazón', 'frialdad-calor de carne', 'realidad-sueño'. Decidido a no ensombrecer su mente con problemas y habiendo renunciado de entrada a la trascendencia, comienza por situar a la muerte en la zona de lo demasiado distante, aún a sabiendas de que en cualquier momento puede tropezar con ella. Tropieza de hecho. Y tropieza sensorialmente: la muerte es ese conjunto «de las capas pluviales, sucias

[20] *Op. cit.*, pág. 56.

y manchadas, en monótono acorde, / esa carroza fúnebre de pobre purpurina que chirría al andar los caballos renqueantes, / ese letal futuro del depósito húmedo rezumado en los muros un vitro salobre...». Cabe imaginar la reacción de quien se presenta como impulsado por «el latir intenso de unos sentidos ávidos»: aparta la mirada. Justo, sin embargo, en ese punto, empieza a producirse algo que encierra gran interés para comprender cabalmente la poesía de Bernier y, por extensión, la del grupo *Cántico*. El poeta que profesa la filofía de la edad de oro clásica pagana, y que ha optado de forma decisiva por apurar el goce de la vida, no logra acallar la voz de la razón que recuerda la verdad existencial —«gritos de las madres que besan la flácida carne de sus hijos muertos», perros que aúllan y buscan sus cachorros entre los estercoleros— y la verdad histórica de la circunstancia inmediata: en ese momento entran en la escena del poema «peleles sangrientos, sucios en la tierra, / que estaban cosidos a baquetazos / como cribas informes, como judas de horror derribados con las vísceras afuera...» (pág. 144). Son los muertos de la guerra civil, que imponen la verdad atroz. La reacción de Bernier es ahora de protesta: «Este cerebro frío, espejo indiscreto de verdades crueles /.../ esa pensante arquitectura nunca bastante odiada /.../ sin duda es verdad, pero yo no preparo / ni una sola maleta para este viaje aburrido. / No, porque yo no quiero morir, / no quiero.»

Esta afirmación contundente revela de golpe el carácter dramático de la poesía de Bernier. En efecto, si desde ese mismo vértice volvemos la vista a los poemas comentados o la proyectamos a los que siguen, nos percatamos de que prácticamente todos están planteados sobre una oposición cruel, explícita o implícita. Porque incluso aquellas composiciones en cuya superficie textual sólo se exalta un momento de vivencia de los placeres cotidianos de la vida, late soterrada la tensión de un asedio amenazante del tiempo o la que deriva de la propia limitación de los sentidos que pueden gozarla. En ese punto entronca la lírica del poeta cordobés con la barroca, y en relación con ésta ha de estudiarse, sin perder de vista, claro, el contexto inmediato del existencialismo y el neobarroquismo, con los que, como ha señalado Guillermo Carnero, establece trabazón dialéctica y de algunos de cuyos tics formales se contagia.

No es acidental que en la recopilación antológica, *Poesía en seis tiempos,* Bernier haya agrupado juntos los poemas «Pero él llamaba a la muerte» y «Aquí en la tierra» que da título al Cuaderno que comento, en la sección titulada «Tiempo del hombre», porque, en efecto, son los más directamente vinculados a la circunstancia histórico social. El primero de ellos vuelve a articularse en una oposición dual gemela a la de «Morir», del que, sin embargo, constituye la

cruz. Frente a la personalizada insistencia de Juan Bernier en «Morir» —«... yo, Juan Bernier... / ... yo no quiero morir...»— nos encontramos con otro hombre, cuya identidad sólo se nos revela al final, que por siete veces llama a la muerte. Otras tantas, en progresión ascendiente de *clímax*, se insiste, en contraposición, en que la vida es bella: «como una atmósfera en una noche de luna», «como una aurora de abril», «como esa lejanía de los astros», «como un jacinto blanco», «como una jungla en sombra bajo un tórrido sol», «como un crepúsculo de otoño»:

Ah, la vida es bella como un sistema lógico,
como la teoría sin límites de las fuerzas o de las magnitudes,
es bella y cualquier hombre se arroba en su perfume que trasciende de [Dios
y empapa un alma agradecida de haber sido creada.

Es la culminación ideológica sobre la que volveré en seguida. En la otra serie paralela de contraste vamos descubriendo a un hombre que llama a la muerte con «gritos que se clavaban en cualquier corazón que no fuese humano», «de carne machacada y músculos rotos», que lleva «tres días en el potro tendido y aún no había muerto»; sobre quien «cuidadosamente el doctor graduaba la tenaza y el garfio», mientras «el brillo de sus ojos estaba agonizante» y en el espectáculo de la plaza «cuatro potros enteros relinchaban al denso olor de sangre», hasta que «una locura sádica del último destrozo / hizo un corte hábil al regicida en el muslo». Nos enteramos entonces de que «moría Damiens», autor de un atentado contra Luis XV de Francia el 5 de enero de 1757, el cual, en efecto, fue ajusticiado poco tiempo después tras teribles tormentos.

¿Por qué ese recuerdo en la España de 1947? La elección no me parece gratuita. Es sabido que la acción de Damiens originó una gran represión policial; su caso podía funcionar muy bien, entonces, como secreto emblema de referencia a la situación española de posguerra. Pero la denuncia de las torturas alcanza, más allá de unos concretos torturadores, los del Estado, al sistema ideológico que permite vivir en la ensoñación de que, recuérdese la polémica Crémer-García Nieto, «el mundo está bien hecho». Es lo que impugnan los versos que transcribo, cada uno de los cuales nos evoca otros ya analizados de Bernier: esa «teoría sin límites» recuerda la de las «ansias de infinito» que suscita el Dios cristiano frente a los dioses domésticos de «Deseo pagano» (pág. 73); al igual que el «perfume que trasciende de Dios» se opone al perfume sensorial que seduce a las «almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfume», en «Canto del Sur» (pág. 54). De este modo, se maridan en Bernier la reflexión existencial y la histórica.

Pero constituiría un error contraer la atención a la sustancia ideológica de una pieza llena de logros estéticos. Sin ánimo de exhaustividad, me limito a esbozar unas pautas de consideración. Conviene fijarse, ante todo, en la macroestructura del poema, en el que vida y muerte se van anudando en alternancia como en un contrapunto sincopado de los sucesivos pasos de la tortura. La intensidad dramática va *in crescendo* por el lado de la vida, desde una atmósfera de indefinición hasta esa presencia concreta, e increpada, del Dios del 'mundo bien hecho'. Adviértase, de un lado, el progreso de la temporalidad: en las siete alusiones a la vida vamos de «una noche de luna», pasando por una «aurora de abril», a la plenitud del día, que va dejando en «lejanía a los astros» y en donde vemos bañarse a un ángel desnudo «en el mar tibio y luminoso de una vidriera alta»; un paso más, y la vida estalla en «una jungla en sombra bajo un tórrido sol», para culminar, en el sexto grupo, en «un crepúsculo de otoño», cuando «una tristeza dulce desciende de los cielos / a compás de las hojas desgajadas del árbol»: es el momento supremo que da paso a la muerte. En cada uno de esos grupos podemos ver, de otro lado, cómo va diseminando referencias a la divinidad trascendente: es al principio «un dios que se recrea con su linterna mágica / proyectando su haz sobre el rostro del mundo»; «un pasmo divino» lleva al hombre «a humillarse amoroso ante el misterio tenso / de un Dios que escondido palpita en los espacios»; la selva misma, en su inmensidad, se enciende «en rumores y misteriosos ecos»; el hombre, en fin, enajenado, «se arroba en el perfume que trasciende de Dios / y empapa un alma agradecida de haber sido creada».

Del lado de la muerte, comenzamos por oír sólo gritos lastimeros «que ululaban en el espacio como un dolor hecho onda»; en seguida, advertimos el «estertor gemebundo / de carne machacada y de músculos rotos» y vamos descubriendo sucesivamente un rostro «como el de un Cristo sin agua en la sangre». Sabemos entonces que es un prisionero condenado a muerte y contemplamos con todo detalle las torturas —tenaza, garfio, salmuera y plomo líquido, cuchillos y planchas—, hasta que lo vemos ya en la plaza como centro del espectáculo, atado a cuatro potros que sendos látigos van a espantar. A cada paso, la misma morosa descripción que Bernier aplica al canto de los goces de la vida. Anudada a ese haz de contrastes, crece la dramaticidad hasta la extenuación final: «y hasta el chasquido último / él llamaba a la muerte, él la llamaba».

Reflexión existencial y reflexión histórica, tan estrechamente entrelazadas en ese poema, son desarrolladas con amplitud en los dos poemas finales del cuaderno *Aquí en la tierra*. En el último, que presta ese título, se afronta el contraste entre las clases privilegiadas opresoras y las oprimidas; es una composición que, por su contenido

y talante, ha de considerarse como una pieza de la llamada poesía social. La oposición se articula en este caso sobre dos vectores semánticos: *a)* pureza-mancha, con sus consectarios de luz-sombra, exquisitez-miseria, cultura-incultura; *b)* arriba-abajo, con sus consectarios de cielo-tierra, vista de pájaro-vista de gusano. Se divide el poema en dos partes casi isométricas: cincuenta y nueve versos, la primera, frente a sesenta y dos de la segunda. En aquélla se nos presenta el mundo de los favorecidos de la fortuna, captado, precisamente, en una lujosa fiesta nocturna. Con su técnica habitual, Bernier nos muestra un detalle plástico, intensamente sensorializado, a partir de cuyos elementos va induciendo el discurso poético:

La espuma helada de los cocktails burbujea viva sobre los bordes fríos
[y transparentes
de las copas
donde no dejan huellas ni los labios pintados ni el respirar humeante
de los cigarros rubios,
porque unos hombres y unas mujeres no desprenden cualquier huella
que manche
mientras las sedas ciñen su carne limpia y su boca es pura como
un dentífrico perfecto (pág. 121).

«Trajes exquisitos»; «azabache oscuro sus coches», mientras el mundo pasa «ellos no pasan por el mundo», y en la noche la ciudad se abre para ellos «al gozo llameante de los cinco sentidos». Nada extraño que ellos sonrían «al pasmo jubiloso de un mundo bien hecho». También «tienen un alma exquisita», vale decir, capaz de extasiarse ante un cuadro del Giotto, un verso del Dante o una música. Están en la altura «como las águilas de bronce doradas en las cúpulas» y desde allí, «desde sus sillones dorados», mandan a los otros hombres. Diríanse —piensa el poeta— «pedazos rotos de un inmenso brillante divino al azar esparcido en el rostro de la tierra», y esta reflexión sirve de engarce imperceptible para relacionar su posición con la Divinidad:

Porque la luz de un Olimpo ignoto se transparenta ávida de mentes
[asombradas
.....
y en el fuego escarlata de los pliegues sobre los lienzos oscuros
Dios irrumpe en el aire de los que beben el vino de la dicha
y aparece en el fulgor de los que crean con suscerebros candentes
como un diamant que estalla en reflejos lívidos
ante nuestra alma que se ciega en la adoración más profunda
.....

A partir de ese momento, el poeta habla ya con Dios al fondo. No es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba, porque la mise-

ricordia anida en los ojos y obliga a mirar hacia abajo, «aquí en la tierra y en estas mismas ciudades de calles asfaltadas». Y, dirigiéndose ya a Dios:

Pues hay un orden maravilloso en el mundo, un orden excelente
como el de los horarios de ferrocarriles
o aquel que Newton condensaba en fórmulas infinitesimales
un orden que pasma el alma ensimismada del bisonte de Aquino,
pero quizás, Señor, has puesto demasiada misericordia en nuestros ojos,
demasiada piedad en los oídos para escuchar los gritos
.....

Comienza entonces a desplegarse el retablo tenebroso, sucio y ruin, de los de abajo: niños que mueren de hambre, tísicos o mendigos; viejos miserables; paralíticos de nacimiento y enfermos prematuros. Pero junto a ellos, también, los inocentes llevados a una cámara de gas y los torturadores nazis capaces de sentenciar el holocausto «en el arrobamiento divino de un concierto de Mozart». Y, en seguida, borrachos y sifilíticos, viejas putas obscenas, maridos embrutecidos por la miseria y el alcohol. La letanía se cierra con el repetido verso «pero no, no es posible mirar demasiado tiempo hacia arriba», mientras «gira la tierra, gira, inalterable a cualquier grito, a un sollozo cualquiera».

Aunque hay momentos en que la escritura roza las zonas del tremendismo expresionista, la capacidad de Bernier para plasmar las sensaciones compensa el poema que, con todo, puede sorprender a quien, considerando al grupo *Cántico* como entidad ideológicamente trabada —y ya vemos que no—, reduce a todos sus miembros al área de la evasión. El estudio de la poesía de Bernier —en esta primera etapa y más aún en la segunda— demuestra todo lo contrario. A la hora de categorizarla, podría pensarse en una dicotomía del tipo 'príncipe de la luz-príncipe de las tinieblas', quiero decir, en un Bernier hedonista y un Bernier 'tocado' por la obsesión existencialista y social del momento. Creo que no. Pienso, en efecto, que toda su producción nace de la conciencia muy avivada del contraste y que los poemas que pueden parecer evasionistas hacia el hedonismo del 'carpe diem' no son más que profesiones de fe que implican una contestación, en ideas y forma expresiva, al complejo sistema de opresión, que abarca desde el plano del pensamiento y las normas de conducta a la organización social.

Lo confirma, a mi juicio, el penúltimo poema de *Aquí en la tierra,* que significativamente él coloca como cierre de *Poesía en seis tiempos* (págs. 176-183). «Interrogación» es su título y, en efecto, contiene la gran pregunta que está en el quicio de la poesía de Bernier: el sentido del ser y de ser en un tiempo y un espacio concretos. De ahí, de una ubicación precisa, arranca el discurso:

Heme aquí que con una lámpara encendida velo
solo entre cuatro paredes yo y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna,
23 de marzo del lluvioso año de 1947
como un preso que jamás sale...
.....
que lanza una pregunta sin límites...

La pregunta acaso va dirigida al propio fondo ignorante o al fondo de las cosas y, buscando un asidero para organizar la respuesta, no duda Bernier en recurrir a Dios: « ¡déjame tu nombre, que apuntale en él la ruinosa arquitectura de mi fe, / que tu clavo sostenga el maniquí de este gusano que roe la manzana del mundo». No hace falta remarcar el carácter convencional y meramente nominalista del apoyo.

Antes de preguntar por sí mismo, el poeta advierte que a través de sus cinco sentidos le entra la noticia de todo lo que no es él y es vida: capta la pupila «la herida del crepúsculo [que] desangra en la mirada sus vidrios encendidos»; agrandan los oídos la voz que el viento da «a las hojas y a las crenchas rasgadas de los tallos»; resucita el sol «los olores dormidos en el frío de las corolas»; evoca el gusto de «las perlas agridulces de la granada deshaciéndose en las fauces secas»; o, en fin, el quinto sentido hace sentir próximo el latir de una sangre que desencadena el latido de la propia. Sin duda, en ese mismo momento hay otros muchos hombres preguntándose, en idéntica situación espiritual, por el sentido de la vida del hombre dentro de ese gran cúmulo de vida circundante:

¡Oh! Mirar arriba, más allá de los soles encendidos en su pálido estertor
[agonizante,
o, abajo, al espectral azogue que inquieta y late en cada cosa.

Cabe mirar, pero es inútil pensar: «toda, toda la luz, dentro ya de vuestro cerebro languidece de su llameante esplendor /.../ languidece cuando sobre ella lanzamos el inútil taladro del pensamiento». En última instancia, como recurso en la duda queda Dios, «la última cosecha de una siembra de duda», «algo enteramente explicable» en la convención de la necesidad, «sólo Tú, el incierto, el desconocido, el ignorado...».

Llegados a este punto, podemos reconstruir la ideología que sustenta la cosmovisión de Bernier, su estética y su poética. El pensamiento racional únicamente produce sombras y angustias de muerte; por esa vía, que pretende «ansias de infinito», sólo cabe tropezarse con el futuro cierto de la limitación y, enfrentados a ella, resta tan sólo el asidero de una creación convencional, Dios. Mejor, pues, re-

currir a los dioses domésticos y, en protesta por todas las limitaciones de la existencia, las connaturales al hombre y las que son productos sociales e históricos, apurar el goce sensorial de la vida en los pequeños placeres inmediatos. Digo que de ahí fluyen su estética y su poética. Baste recordar la importancia que en todos sus poemas tiene la aportación de los sentidos y su opción decidida por lo natural frente a lo histórico. No se trata sólo de ámbitos temáticos o situacionales de sus poemas: el método mismo de aproximación a las cosas es siempre sensorial. Contestando el viejo principio escolástico de que «no hay nada en el entendimiento que antes no haya estado en los sentidos», Bernier concibe a éstos como vía y residencia final autónoma de sus vivencias.

Incluso en los momentos en que construye un discurso lógico, siente la necesidad imperiosa de proyectar de inmediato cada enunciado intelectual sobre un espacio imaginativo específicamente sensorializado. Abro al azar: «la vida es bella»: hasta ahí el enunciado; y en seguida: «como una atmósfera en una noche de luna / donde el halo diáfano del éter dormido / es como el respirar puro de un cristalino dios» (pág. 117); «pregunta dirigida a nadie», otro enunciado racional, y de inmediato: «acaso al pozo oscuro de mí mismo» (pág. 176); «¡Oh Dios! deja que me agarre a tu nombre para tener un solo apoyo en el vacío»: es un enunciado intelectual que es jalonado con la concreción plástica, «porque mi frente es como un laberinto de espejos...» (pág. 177).

Pablo García Baena o el arte de la memoria sensitiva

Cordobés de 1923, la reivindicación y exaltación de Pablo García Baena ha ido creciendo sin cesar desde la entrada en la escena poética española del grupo de los llamados «novísimos». Ellos mismos —quiero decir los antologizados por Castellet—, quienes se mueven en la misma órbita de la renovación de los años sesenta, y quienes la continúan en los setenta, han reconocido su significación decisiva: si Guillermo Carnero le proclama «uno de los indiscutibles maestros de la poesía española actual» [22], Antonio Colinas reconoce que él y sus compañeros de promoción han «asumido —no imitado— las obras del Grupo *Cántico*» [23] y Luis Antonio de Villena va aún más allá al afirmar que García Baena es «uno de los tres mejores

[21] *Op. cit.*, págs. 56-62.
[22] *El grupo «Cántico» de Córdoba*, cit., p. 69.
[23] «Introducción a la poesía de Pablo García Baena», en *Poesía completa 1940-1980* de Pablo García Baena, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1982, pág. 7. En adelante, y mientras no advierta lo contrario, citaré los textos de García Baena por esta edición.

poetas de su generación (académicamente, la primera de posguerra) y el mejor de su estilo» [24].

La prehistoria poética.

Fruto, sin duda, de este interés, es el concienzudo rastreo que de un tiempo a esta parte viene haciéndose de la prehistoria poética de Pablo García Baena. Insuficientemente conocida aún, su posesión íntegra arojaría, si no nueva gloria al poeta, más luz sobre el subsuelo de formación que cimenta su obra futura. Recordemos que ya en el citado «Diario inédito (Fragmentos)», de Juan Bernier, y el día 11 de agosto de 1940, se constataba al respecto: «No me había equivocado; escribe. Su cuarto «Cuaderno de poesía», manuscrito y con raras ilustraciones, revela ese paralelismo, esa armonía. Es sutil y delicado». Cita a renglón seguido Bernier dos versos —«Jarrones decadentes / en un parque neoclásico...» que pasarán después, con el poema que los integra, al primer libro de Baena, *Rumor oculto* (1946), bajo el título de «Eclipse». Se trata, pues, según subrayo, de un *cuarto* cuaderno inédito, hoy no recuperado, al igual que los supuestos *segundo* y *tercero*. Conservamos, en cambio, el más antiguo de estos cuadernos —parcialmente exhumado, en 1983, por Miguel Angel Cañero-Baeza [25] y dado a conocer, íntegro, muy recientemente [26]—, así como el que hace el número *cinco*. Por algunos otros testimonios convergentes —tal, uno de Rafael León [27]— deduzco que ese cuaderno cuarto citado por Bernier llevaba por título *Escuadras*. Contamos, en resumen, con dos cuadernillos que nos ayudarán a precisar, sumariamente, las bases formativas de Pablo García Baena entre sus dieciséis y sus dieciocho años. El primero de ellos carece de título, aunque lleva una dedicatoria: «A Josefina con una vara de azucenas primaverales»; se trata de la hermana de Ginés de Liébana y la ocasión era su onomástica. Manuscrito y fechado el 19 de marzo de 1939, comprende 12 textos, redactados entre el 10 de septiembre de 1938 y marzo de 1939. Ya de entrada, las citas que jalonan el frontal del conjunto —fundamentalmente, Juan Ramón, Bécquer, Lor-

[24] En *Antorcha de Paja*, núm. 13-14, marzo de 1980, pág. 19.
[25] «La voz de Juan Ramón en la dimensión poética de Pablo García Baena», en *Juan Ramón Jiménez I*, Diputación Provincial de Huelva, 1983, páignas 209-223.
[26] Por Alí Ibrahim Menoufi, en la tesis doctoral antes citada.
[27] El 31 de marzo de 1981, en *Diario de Córdoba*, escribía: «No sé si anterior o posterior a este cuaderno [se refiere al primero], hubo otro, titulado «Escuadras», enteramente dedicado a la poesía de Pablo también (de él se tomó para «Rumor oculto» el poema «Eclipse»)». Al poema «Eclipse», como dije, pertenecen los versos citados por Bernier.

ca y Rubén Darío— son más que reveladoras. A ellos, y, más en particular, a Juan Ramón Jiménez, debe García Baena su primer magisterio poético. He aquí, como botón de muestra, el texto «Otoño», fechado en noviembre de 1938, donde el regusto juanramoniano —*Arias tristes, Jardines lejanos*— es bien patente:

Bajo tus manos tiernas
los libros sollozaban.
En el jardín la tarde
tranquila agonizaba
entre un rumor de lluvia
que hería a las acacias.
Y en tus ojos había
no sé qué triste y vaga
música del otoño
que inundaba tu alma.
El gemir de los libros
bajo tus manos cándidas
se unía con el viento
que pálido lloraba.
Pobre tuberculosa,
la tarde agonizaba.

De otro lado le deslumbra el Lorca del *Romancero gitano,* que motiva en él un esfuerzo mimético: «Trenzas de espuma y de agua / sobre el Guadalquivir muerto / donde los peces trazaban / grises caminos de acero» («Guadalquivir»). Y un dato más: no me parece casual que el único texto que pasará a *Rumor oculto,* con leves variantes de organización interna que buscan un verso más amplio, sea «El recuerdo» —«Recuerdo», en el nuevo conjunto—; efectivamente se configuran ya en él, aunque de forma aún nebulosa, las pautas elegíacas que marcarán la obra futura.

Por lo que hace al segundo cuaderno conservado, que García Baena señala expresamente como «*5.º Cuaderno de poesía*», lleva como título *Por el mar de mi llanto* y culmina con el siguiente colofón: «Este libro se acabó de hacer / en casa de A. Escribano / a las 10 de la noche del / 26 de marzo. / Córdoba, 1941.» Dejando a un lado sendos poemas-prólogo debidos a Bernier y a Fernández Arroyo, y contando con una «Dedicatoria. A Josefina Liébana», son 18 los textos que conforman este trabajo. Llama la atención, de entrada, el deslizamiento desde una poesía sencilla y adolescente hacia una complejidad formal, cimentada fundamentalmente sobre dos núcleos: el modernista, más tópico y, también, más musical —«y, olvidándolo todo. danza junto a las rosas / mientras dicen tus labios las palabras banales. / Desde aquí te deseo un alba de cristales» («Dedicatoria»)— y la emblemática barroca. En este último sentido, baste señalar, junto a la tópica constante de los laureles —de la «eterna yedra» o de ciertas resonancias mitológicas— el conjunto de siete sonetos, a decir verdad, muy imperfectos, escritos en «Homenaje a Lope de Vega». Lo que menos importa en ellos es la pretendida temática religiosa; lo que más, sin duda, el ejercicio poético —yo creo que decisivo en la formación de Baena— con vistas al diseño posterior de su obra. Por primera vez, en efecto, trabaja el poeta con las posibilidades fónicas de la palabra o con la intensidad rítmica del hipérbaton. Con leves variantes, que denotan, a mi juicio, un excelente criterio, han pasado dos de estos textos a *Rumor oculto.* Se trata de la poética, sin título en ambos casos, que abre este último libro —«Quiero que sea mi verso / como luna de Abril...»— y del fragmento final de lo que aquí habría de titularse «Tentación en el aire» y que en *Por el mar de mi llanto* carece de título; acaso, como se ha sugerido, también en el Cuaderno se diera la versión íntegra, que, por pérdida de alguna página, no llegara a nosotros. Sea como fuere, la selección de estos textos me parece significativa.

Aquí y allá se esbozan claves interesantes de la concepción que de la poesía mantendrá García Baena:

Que mi cítara suene
como el agua en la yedra,
que mi canto sea nada
para que lo sea todo...

Estos versos, por ejemplo, parecen alentar una proyección hacia el *Cántico,* en detrimento de una postura netamente ideológica. De otro lado, es innegable que el fragmento incluido de lo que luego será «Tentación en el aire» se dibuja como la más genuina poesía del cordobés; buena parte de su futuro creador está encerrada ahí: desde la suntuosidad verbal que se encauza en amplios períodos, remansados en pausas parentéticas —«Quisiera ser la rota columna decadente, / aquel ángel mancebo perfecto entre sus bucles / o, mejor, el Apolo que ayer recibió culto / y que hoy, sepultado bajo la tierra, aguarda / el día de volver a las nubes olímpicas / mientras que las raíces se enroscan a su cuerpo— a la gracia del niño tan sólo comparable / y a las sencillas flores de los valles idílicos—/ como viejas y oscuras serpientes milenarias»— hasta la expansión de la intensidad elegíaca, la declaración de una apetencia vitalista y pagana o la dialéctica —«tentación en el aire, ángel mío, demonio»— entre la inocencia y la plenitud.

Pienso que en el salto cualitativo a que aludo, tuvo no poco que ver el inicio de la amistad de García Baena con Juan Bernier, que lo orienta literariamente y lo pone en contacto, a su vez, con Ricardo Molina. Será éste quien se convierta desde entonces en animador de sus proyectos poéticos, entre ellos la publicación, gracias a la influencia del pintor Ginés Liébana en los medios literarios de Madrid, de su primer libro, *Rumor oculto,* que le edita, como suplemento, la revista *Fantasía*[28]. En él convergen muchas de las tentativas —y hasta, como hemos visto, algunos logros concretos— del García Baena anterior. No puede extrañar, por ello, el que nos encontremos ante una entrega desigual y ecléctica, donde a los marcados ecos clásicos —Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora y, en general, los barrocos— se sumen otros, como los del inevitable Juan Ramón, sin estar tampoco ausente la escuela desencarnada de los garcilasistas de posguerra. Así ocurre, por ejemplo, en las «Cantigas a las manos de Nuestra Señora» escritas sobre la falsilla de la *poesía sacra* de la época:

> María: ¿en qué troquel
> las manos tuyas hicieron?
> ¿En qué telas las tejieron?
> ¿con qué hilo de alhelí?
> Callad: que suena el rabel... [29]

No se trata ya, sin embargo, de simples ejercicios miméticos. La prueba de ello la tenemos en que García Baena, al reordenar papeles para sucesivas publicaciones y, en especial, para su *Poesía completa,* no rechaza ninguno de los textos de esta edición primigenia de *Rumor oculto*, si bien fijará dos de ellos —un «Soneto a la luna», que pasará a conformar, en 1971, *Almoneda,* y el poema titulado «La Huerta de la cruz», que reaparecerá (1950), en *Antiguo muchacho*— en órbitas distintas a la que enmarcó su nacimiento. Quiere esto

[28] Núm. 38, de enero de 1946. Puede consultarse, con vistas a la historia externa y a la publicación de este libro —y al margen de los mencionados trabajos de Carnero y Villena—, Arturo del Villar, «El escritor, al día: Pablo García Baena», *La Estafeta Literaria,* núm. 577, 1 de diciembre de 1975, págs. 8-10; Rafael Portillo, «Pablo García Baena en persona», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes,* núm. 107, Córdoba, 1984, págs. 255-261, y el propio Pablo García Baena, «Los poetas de 'Cántico'», en *Poesía. Reunión de Málaga de 1974* (I Crítica), Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1976.

[29] Cito estos versos —y otros de *Rumor oculto*— por la edición de *Fantasía* (pág. 34). Advierto, sin embargo, que *Rumor oculto* ha sido reeditado, en edición facsímil, en 1979 y recientemente como suplemento de la revista sevillana *Calle del Aire.*

decir, sobre todo por lo que respecta al segundo de los títulos mentados, que el mundo poético de García Baena estaba básicamente configurado en 1946: de ahí que no sólo no aparezca rechazo alguno, sino que, incluso, parte de la dinámica sustancial de contenidos y formas sea susceptible de intercambio.

Y, en efecto, un somero análisis temático precisaría ya algunas claves de proyección futura. Pienso, por ejemplo, en aquella apetencia vitalista, que, lastrada entonces y ahora por la sombra de un remordimiento que hace lamentar al poeta la pérdida de la inocencia, se presagiaba ya en el último de los Cuadernos citados. *Rumor oculto* es, en este sentido, la constatación del adentramiento del poeta —«rodeado de hielos, engaños de mí mismo»— en el fastuoso panorama de la juventud. Entregada, sin lucha, la niñez —«deserté de las blancas banderas del ensueño, / para seguir, descalzo, tus huellas que manchaban»—, el hombre se posesiona, no sin nostalgia pero ávidamente, de un universo sensual:

> En silencio, callado, yo te entregué mi alma,
> aquella que había sido espada victoriosa
> que había decapitado todas las tentaciones,
> a ti, mi ángel malo, te la entregué sin lucha,
> y tú con tu sonrisa —¡oh, tu risa que hiere!—
> arrancaste de mí los altivos laureles
> y casi sin mirarlos, despreciaste a aquel
> que alargando la mano te los daba vencidos.
> .....
> Robaste de mi cielo las piadosas estrellas
> .....
> y sólo me dejaste a la impúdica Venus,
> brillante de lujuria, y al ciego Amor... (págs. 42-43).

Abordamos, pues, si bien desde un presente en plenitud, los caminos de la elegía, «palabra clave, como ha escrito Luis Antonio de Villena[38], de *Rumor oculto*». No por azar, enefecto, tres de los poemas del libro —«Elegía romántica» (pág. 46), «Elegía para un amigo muerto» (págs. 51-52), y «Elegía a Chopin en un atardecer de octubre» (págs. 55-57)— se titulan precisamente así. Pero también fuera de ellos el poeta acota ámbitos íntimos, perfilados, a veces con proyección cósmica en tensión. Adopta para ello la gravedad cernudiana —uno de los hallazgos decisivos de *Rumor oculto*— y, sobre un trasfondo de intimidad musical, acecha la expresión de «todo el amargo cauce de mi llanto secreto» (pág. 48). En un polo de esta dialéctica se inscribe el recinto del recuerdo, donde «Solo la luz

[30] «Introducción a la poesía de Pablo García Baena», cit., pág. 16. Sigo en adelante en mis citas esta edición.

del alma / vigila allá en el fondo entre la niebla» (pág. 55). Es el reducto de «la gracia del niño», de la pureza y de la religiosidad sin conflictos— «el comprensivo, el dulce, el manso Jesucristo» (página 43) y de la protección materna:

> Mi madre entre sus brazos llevaba, virginales
> azucenas blanquísimas, y rosas como llamas,
> y entre el verde temblor de la albahaca primera
> se perdía el perfume del morado heliotropo (pág. 54).

Al otro extremo —«Cuánto tiempo ha pasado desde que yo, de niño, / corría por la arena íntima de esta senda» (pág. 53)— planea la «tentación en el aire», «un mundo entre los labios que se aprietan en lucha» (pág. 45) y «el loco deseo que me tortura / de cautivar tus labios bajo mi boca ávida» (pág. 46): «náufrago por mares de deseo» (pág. 50), el poeta presiente la donación de un mundo que se define por la sensualidad. Pienso, con Guillermo Carnero [31], que el poco de remordimiento con el que entrecruza su fascinación por él, no tiene una motivación netamente religiosa o que suponga un compromiso hondo de religión con Dios; más bien parece operar en el nivel literal como fondo contrastivo y, por lo mismo, enfático, de una decisión firme: «la entrega del poeta al mundo, a sus capitales pecados, a la exaltación pagana de la carne, de la belleza y del instante». Justamente, lo que confirmará la obra futura de Pablo García Baena.

También por lo que hace a los recursos expresivos, es *Rumor oculto* un libro de despegue. Alientan en él, muy claramente ya, las líneas maestras que definirán la posterior poesía de Baena. El gusto barroquizante y la preocupación formal son dos de las más destacadas. Salta a la vista, de entrada, la densidad culturalista, clásica: tritones y faunos, Venus y Apolo, Febo; de iconografía religiosa: la inmaculada azul, San Onofre; o, en fin, referida a la música: Chopin, cítaras, rabeles, violines, arpas, flautas, pianos... Tal suntuosidad tiene, también, su correlato en el nivel rítmico, aspecto que Pablo García Baena comienza a cuidar extremadamente. La sintaxis se demora en cláusulas de amplia andadura, jalonadas de incisos y de reiteraciones salmódicas —«ven ahora callada, ven ahora, callada /.../ ven pronto, pronto, muerte. Ven, muerte, que te llamo» (pág. 48)— y cimentadas muy frecuentemente en estructuras ternarias:

[31] «Pablo García Baena. Un gran poeta en una nueva colección», *Las Provincias*, Valencia, 23 de noviembre de 1975.

> ángel mío, demonio, tentación en el aire
> .....
> el comprensivo, el dulce, el manso Jesucristo (págs. 42-43)
> octubre con sus tardes, con su olor, con su frío (pág. 57).

Estructura ternaria

Ahora bien, donde más resaltan las características anotadas es, sin duda, en el tratamiento que García Baena hace de la imagen. Subyace a *Rumor oculto* un intenso bagaje de lecturas gongorinas, muy bien asimiladas. Bastaría llamar la atención, a este respecto, sobre dos textos, indudablemente los más preciosistas del libro. Me refiero, de un lado, a la 28 liras que conforman la «Egloga de Belisa» (páginas 37-40); de otro, al ya mencionado «Soneto a la luna» (pág. 49). Se aprietan en la primera ecos de Garcilaso —desde el mismo título—, de San Juan de la Cruz —«salimos a deshora / de la majada huyendo, / el aire de los corzos persiguiendo»— y de Fray Luis de León —«las parleruelas aves / el silencio rompiendo / un coro deleitoso sosteniendo»—. Pienso, sin embargo, que el soporte último de este haz de convergencias es Góngora y que el ejercicio de imitación estrófica, con ser tan importante, desemboca, al fin, en el hallazgo de unas técnicas metafóricas que García Baena asumirá definitivamente. Será más que suficiente la transcripción de la espléndida lira que hace el número doce:

> Angeles cazadores,
> por los cotos en flor de las esferas,
> desde sus miradores
> lanzaban las primeras
> flechas de verde luz a las riberas.

Lira?

El desarrollo imaginario es claro: al hilo de una referencia mitológica —no se pierda de vista que estamos ante el motivo del pastor enamorado—, García Baena describe, mediante la trasmutación metafórica, un amanecer. Pero todo en este desarrollo es gongorino: desde «los cotos en flor de las esferas» —recuérdese a Góngora: «en campos de zafiro pace estrellas»— hasta la bellísima condensación del verso final. Otro tanto puede decirse del «Soneto a la luna». He aquí, sólo en el primer cuarteto, la constelación de núcleos metafóricos —*suspiro, perla, nieve, fuente, azor*— aplicados a la luna, como único referente real:

> Suspiro de la noche, perla fría
> que el estival ardor cambias en nieve.
> Fuente donde la alondra trinos bebe,
> azor de la nocturna cetrería.

Y no es necesario subrayar, en uno y otro caso, el componente visual que, como en Góngora, rige la imagen de Baena. Mucha de la mejor imaginería de *Rumor oculto* se apoya, en efecto, en la plasticidad: «el caracol marino de tu pequeño oído, / húmedo como rosa que la aurora regase» (pág. 45); «Lo puro de tus senos me mordía en el pecho / con la fragancia tímida de dos lirios silvestres» (página 50). Y en el efectismo plástico se integran también, como una constante más de García Baena, las imágenes recabadas del ámbito litúrgico: «el tazón humeante / de leche, como un cáliz que me ofreciera el campo» (pág. 54); «como lámpara eucarística en la soledad de su sagrario» (pág. 5).

«Mientras cantan los pájaros»

Según he dicho ya, poco después de la publicación, casi inadvertida, de *Rumor oculto*, ocurre la fundación de *Cántico,* que supondrá con el tiempo la consagración del grupo. De los ocho números que alcanzó la revista en su primera época, Pablo García Baena figura, con textos poéticos, en siete. Seis de ellos, de mucha calidad todos, pasarán a engrosar, a veces con una gran distancia temporal, futuros libros. Así, «Himno a los Santos Niños, Acisclo y Victoria», publicado en el núm. 2, diciembre de 1947, se integrará en *Antiguo muchacho* (1950); «Poema», que vio la luz en el núm. 3, febrero de 1948, se transformará en el «Nocturno» de *Oleo* (1958); también a *Oleo,* y con el título de «Ceniza», pasará «Miércoles de ceniza», publicado en el núm. 4 de *Cántico,* abril de 1984; «Antiguo muchacho», publicado en el núm. 6, agosto-septiembre de 1948, conformará el poemario del mismo título (1950), al igual que «las tres viejas mujeres», publicado en el núm. 7, octubre-noviembre de 1948; por último, «Himno del cedro» (*Cántico,* núm. 8, enero de 1948), reaparecerá en *Junio* (1957). Sería difícil, en cambio, dar con la razón que motivó a García Baena a excluir el poema «Agatha» publicado en el número 1 de *Cántico,* octubre de 1947, de todos sus poemarios posteriores. Ni razones de tonalidad poética ni, mucho menos, de calidad formal parecen avalar la exclusión de este texto «amoroso, melancólico y voluntariamente decadente» [32], donde se despliegan las mejores dotes verbales de Baena. A mi juicio, sería precisamente este texto la llave de entrada a lo que Luis Antonio de Villena suele llamar «La primera madurez» del poeta, de la que en puntual discrepancia de él, no excluyo el libro inmediatamente siguiente: *Mientras cantan los pájaros*. Ejemplifica «Agatha» en efecto, la fastuosidad verbal, re-

[32] Luis Antonio de Villena, «Introducción...», cit., pág. 16.

suelta en decorados brillantes —sedas, cortinaje, terciopelos; candelabros, bandejas, incensarios; diamantes, amatistas, collares; vitrales, urnas, fustes; violines y arpas— que se resisten a penetrar la superficie. Hay, ciertamente, algo del anhelo romántico incumplido —«palpitan en mis manos palomas de lejanas tristezas», «¡Oh...! Tampoco es aquí. Ni aun aquí estoy tranquila»—, pero esa dimensión aparece en sordina para ceder primacía a lo sensorial: «Las llamas perfumadas», «un perfume de cisnes y de luna», los «turbios terciopelos de deseos no dichos». Se resumen aquí no ya germinales, sino en sazón, todas las claves poéticas de García Baena: unas claves que Ricardo Molina categorizara en el núm. 6 de *Cántico,* acaso teniendo muy en cuenta «Agatha», al adjudicar al ejercicio poético las notas primordiales de «encantamiento, sensible delicia, 'splendor'».

Que ésta era la línea decidida por García Baena lo demostrará, un año después (1948), su segundo libro, *Mientras cantan los pájaros,* editado, precisamente, como suplemento de *Cántico.* No negaré en él una vertiente elegíaca que, como en *Rumor oculto,* contrapuntea la cada vez más ardiente inmersión en el reclamo de la vida. Pero, como siempre en este poeta, melancolía y pasión constituyen el haz y el envés inseparables de un único destino vitalista: de ahí que poemas en esa línea elegiaca, como «La fuente del Arco» u «Oda a Gregorio Prieto», no sean sino anclajes provisionales —«la dulzura lejana que apenas si recuerdo» (pág. 86)— que contribuyen a exaltar la nueva tonalidad sensualista. Así, en el segundo de los textos citados puede ilustrarse esa tensión dialéctica, al fijarse el poeta en un instante vital —«Yo era entonces un niño, casi un adolescente» (página 89)— en el que la complejidad psicológica aúna las dos vertientes mencionadas. De un lado, así, surge la rememoración infantil: clases y profesores, tareas escolares, colecciones banales. De inmediato, sin embargo, y, acaso, al socaire de la evocación fetichista de Marlene Dietrich, «que sonreía ambigua fumando entre sus plumas» (página 90), se nos arrastra a la dimensión pasional. Es entonces cuando «a través de las bancas / me llegó la postal de una mujer desnuda». Y he aquí que tal revelación concreta en el adolescente la comprensión exacta de los dibujos de Gregorio Prieto, esto es, de la vida:

> pero ya adivinaba, Gregorio, qué tristeza
> derrumbaba la frente en aquellos muchachos
> de tus dibujos, donde la yedra se enredaba
> entre sus manos como sortijas de deseos (pág. 90).

Todo un mecanismo de sensualidad se pone entonces en marcha; «y cuerpos que vibran al paso de otros cuerpos», «caballos turbios»

«con despojos de amor bajo sus cuatro cascos», «alcobas desplegaban sus cómplices cortinas / sobre el lecho, monarca invencible y nocturno» Tal es el tono, incluso desde textos cuya marginalidad en este sentido es palpable. Advertiré, no obstante, que esa tensión dialéctica —esa ambigüedad, diría mejor— penetra también en los poemas de temática más nítidamente sensualista de *Mientras cantan los pájaros*. Centrémonos en el paradigma del caudaloso poema versicular que lo abre: «Llanto de la hija del Jepthé» (págs. 79-84). Es obvio que la recreación bíblica que lo conforma —*Libro de los Jueces*, 11, 29-40— se desvía, en García Baena, desde el originario sentido de una maternidad frustrada hacia la exaltación sensual. El fondo de frustración del que emerge no es otra cosa que la caja de resonancia donde se proclama la múltiple irisación del deseo: Dadme una túnica de lino que calme mis hogueras /.../ Dadme una túnica que sea en mis caderas / como agua de lluvia en un huerto sin riegos /.../ Cubrid vuestros cuerpos con los más rudos paños [...] / para que yo recuerde en vuestras groseras cinturas la cintura viva de los jóvenes...» A través de una riquísima simbología sensual —el agua, el fruto de las zarzamoras, las granadas y los membrillos, la lanza de los juncos y la espada, las serpientes y el polen, la hoz y las pitas, el picoteo de los pájaros...— se va agotando el cómputo de «la sofocante red de los deseos» (pág. 83). En el plano referencial es la declaración de una carencia; en el meramente literario, en cambio, es el culmen de una plenitud. De ahí que la hija de Jepthé, como también la prostituta que protagoniza otro texto clave, «la muchacha desnuda entre vidrios» (págs. 87-89), no sean otra cosa que emblemas de una actitud de tensión constante hacia los multiformes reclamos de la vida: véase a este propósito «Noche del vino» (págs. 92-95). Son reclamos que no ocultan —tal es el caso, en mi opinión, de «Verónica» (pp. 95-91)— su ambigüedad más turbadora. Amor y violencia, muerte y posesión sexual no siempre delimitan sus contornos. Así lo vemos sugerido, también, en este fragmento panteísta de «Pinar de la Piedra»:

> Sobre la tierra extiendo mi pereza
> y mayo me despoja de la corteza gris y extraña de mi traje
> ciñéndome triunfal con la guirnalda azul de sus ramajes lánguidos
> y en el silencio olvido el remolino inquieto de mi alma.
> Ahora soy complacido todo tierra,
> sólo un montón de tierra donde crecen florecillas salvajes
> como desnudas piernas deseadas... (pág. 98).

Puede comprenderse que todo el utillaje expresivo de *Mientras cantan los pájaros* sirve a esta concepción sensorial. De ahí que, pon-

go por caso, pueda subrayar Guillermo Carnero la «progresiva y hábil exploración de la sensibilidad por obra de un lenguaje rico, variado y siempre funcional», así como la caudalosa potencia de un versículo «que llega a las treinta sílabas». Villena, por su parte, no deja de constatar, tampoco, «un estilo lujoso y la propensión al versículo». Por lo que a mí respecta, me interesa menos ahora insistir en ese «lenguaje rico» —que, por lo demás, sigue la línea analizada de la incidencia en lo suntuoso: piedras y objetos preciosos, instrumentos musicales y litúrgicos, objetos decorativos, etc.— que avanzar, desde un mínimo rastreo del adjetivo, ese servicio a lo sensorial. Anotaré, de entrada, que es muy frecuente la epítesis cromática —mosto *dorado, áureas* palomas, cortinas *moradas,* seda *azul*— y que, dentro de ella, predomina la gama de los colores fuertes —*bermeja* aurora, alhelí *cárdeno,* antorcha *escarlata,* verano *rojo*—, muchas veces al servicio de la expresión sensual. No faltan tampoco otros adjetivos sensoriales —primavera *caliente,* tierra *fresca,* arena *crujiente,* jacintos *olorosos,* vientos *perfumados*— que acabarán de perfilar, en este orden de cosas, el dominio de los sentidos que se instaura en el libro.

También en el caso del ritmo, cuya morosidad y suntuosidad, según acabo de señalar, se incrementa ahora, la musicalidad se acentúa con nuevos matices. Se trata de un estilo básicamente nominal, con reiteraciones y *ritornellos* constantes, donde la anáfora y la enumeración aparecen como recursos vertebrales:

> ¿Dónde estaban las antorchas, el nardo,
> los rubíes como carbones incendiando la caricia errante de los aromas,
> las cortesanas embriagadas por las flautas?
> Desde las gradas de mi casa
> esperaba ver pasar las literas de ébano,
> los viejos camellos como reyes idólatras en el destierro,
> los jinetes fúnebres de palideces violetas,
> el frío carnal de las armas
> y la mirada del que sonríe temiendo un puñal en su costado.
> («Verónica», pág. 97).

Podríamos explorar ampliamente el barroquismo derivado de la disposición rítmica, pero vale más volver sobre la imagen. Su suntuosidad y su plasticidad son de cimentación barroca, aunque, lógicamente, aparecen interferidas por un fuerte signo irracionalista —«y ramas desgajadas donde la luna *ofrecía sus palomas de sal*» (pág. 92)— que Pablo García Baena ha acarreado de la tópica del surrealismo español. Como en el caso del barroco, presenta, además, una rica tipología externa, dentro de la cual puede observarse una marcada diferencia por el símil en distintas variantes: «Desfallecía la voz

como un alhelí cárdeno en la tarde de estío» (pág. 82); «la perfumada lanza de los juncos» (pág. 80). Todas esas formas, según se irá viendo, inciden en lo visual, aspecto de imposible elusión en el tratamiento de la imaginería que analizo. De ahí que sea muy frecuente la concreción de abstractos —«se adormece *el placer como el tigre* a los pies de los dioses» (pág. 94)—, enfatizando siempre —muchas veces, a través del elemento lumínico: «la subterránea *lámpara* de mi inquietud» (pág. 81)— la plenitud visual de los iluminantes metafóricos. Estos, a su vez, refiéranse o no a abstractos, recaban del mundo animal —«aquella noche que se abrazaba *como un escarabajo brillante* al estiércol de la tierra» (pág. 81); «escapaba en silencio la *serpiente* del día (pág. 87)—; vegetal —«Qué me ofrecen esos *geranios negros* en tu risa» (pág. 94)— o mineral: «como sor*tijas* de deseos» (pág. 90)— aquellos elementos, muchas veces subrayados por una epítesis cromática, que más abiertamente ostenten su poderío plástico. En tal sentido, y como ya ocurría en el libro anterior, cabe señalar un haz de imágenes de filiación litúrgica —«y la mañana alzaba *su cáliz transparente* rebosante de llanto» (pág. 96); «en *el cáliz temblante* de los árboles» (pág. 98)— que refuerzan esa misma epifanía de la luz. Claro que esta dimensión sensorial culmina en la imagen sinestésica —abundantísima desde *Mientras cantan los pájaros:* «ven y enciende tu antorcha de perfumes» (pág. 85); «perfumaba los labios de frescura» (pág. 96)—, que suele tener como eje, una vez más, la mirada inagotable de los ojos del sur:

> Aquel canto incendiaba mi piel como un sol descendido hasta mis manos,
> como un sol de serpientes que enredara sus llamas en mi cuerpo,
> sus llamas verdes, lívidas... (pág. 82).

«Antiguo muchacho»

A la altura de los años cincuenta, cuando se publica el tercer libro de Pablo García Baena, *Antiguo muchacho* [33], ha concluido la primera etapa de *Cántico* y, con ella, la formación literaria de su más alto representante. He venido señalando ya algunos de los mentores que a mi juicio influyeron en ella. Creo, sin embargo, que fue en los años de la revista (1947-1949) cuando Baena acede a otros autores clásicos, españoles y extranjeros, que acabarán solidificando su poso intelectual. En su trabajo de consulta imprescindible sobre *Antiguo muchacho,* al que volveré de inmediato, señala Luis Antonio

[33] Madrid, Adonais, 1956.

de Villena, por ejemplo, posibles influencias concretas de Aurelio Prudencio —en el texto titulado «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria»— y de Dante: «La vida es como un bosque.» Entiendo que los datos son bien reveladores por cuanto toca a la expansión de lecturas, como lo son, asimismo, algunas otras sugerencias —debidas, ahora, a Fernando Ortiz [34]— sobre la línea «colorista, plástica, lujosa y de gran retórica» del romanticismo andaluz, por un lado —el caso del Duque de Rivas podría ser paradigmático— y, por otro, sobre lecturas concretas, tales las de Rodrigo Caro, Fernández Andrada —«Ven ahora callada» García Baena): «¡Oh muerte!, ven callada...» (Andrada)—, Tassara o Adriano del Valle, de quienes recibe «fulgor y esplendor barroco, pero también intensidad y concisión». El propio poeta, por su parte, ha declarado, con frecuencia, su adhesión a Rilke, de quien recibe intensidad elegíaca, y a los poetas victorianos «que creo me han influido mucho». Otros extranjeros, en fin, como Paul Claudel, Gide y, muy especialmente, Milosz, —traducido para *Cántico* y del que recoge, según Ortiz, y en convergencia con el simbolismo y Juan Ramón, la «estética del lujo y de la muerte»—, tienen una particular incidencia en *Antiguo muchacho.*

Con este bagaje a su espalda, no es extraño que los poemas de este libro conformaran un conjunto deslumbrante, «uno de los mejores libros poéticos de su época», en palabras de su más cualificado comentarista, Luis Antonio de Villena [35]. Llama la atención, en efecto, que la propia revista *Espadaña,* tan distante de *Antiguo muchacho* en sus planteamientos globales, lo recibiera sin regatearle elogios:

> Versos claros, serenos, rítmicos, cargados de sugestión [...]. Hay en el libro poemas [...] que acreditan la altísima calidad poética de Pablo García Baena, incorporado con este libro a los núcleos mejores de la actual poesía española [36].

Así es, y debo matizar que, a mi juicio, la nueva calidad de *Antiguo muchacho* radica en su construcción unitaria. Por primera vez, en efecto, se ha construido un conjunto orquestal que aglutina poemas, atomizados antes, con frecuencia, en una órbita poemática que no acababa de encontrar su conjunción armónica. De la calidad del *poema-texto* se ha pasado, pues, a la del conjunto de poemas en dialéctica trabada de un libro, según precisa Villena [37], «cerrado y

[34] Ortiz, Fernando, «Pablo García Baena: el don de la elegía», *Insula,* núm. 404-405, julio-agosto de 1980, pág. 14.

[35] «Sobre *Antiguo muchacho,* de Pablo García Baena. (Sensualidad, Mocedad, Imperios antiguos)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 367-368, Madrid, enero-febrero de 1981, págs. 319-326. La cita corresponde a la pág. 326.

[36] En el núm. 7 (1950).

[37] «Sobre *Antiguo muchacho*...», cit., pág. 326.

múltiple». Los catorce textos que lo conforman sirven, sin duda, a un planteamiento férreamente trabado, que, en resumen, categoriza, elegíacamente, anteriores presupuestos dispersos de los que ya he dado cuenta: la despedida del mundo infantil, al que trata de fijarse en coordenadas míticas e inmutables, para encarar el ya presentido, turbador e incierto universo del adulto. Sólo que a esta temática antigua se la dota ahora de una articulación inédita que remoza su sentido y su intensidad. Advertiré que, frente a *Mientras cantan los pájaros,* lo predominante, en *Antiguo muchacho* es la mirada elegíaca, sin que quiera decir con esto que se haya perdido un ápice ni de brillantez de superficie —se trata del libro más neobarroco y manierista de cuantos ha publicado García Baena hasta ahora— ni de resonancias sensuales: y esto porque como explica Villena, «el mítico himno doliente a la infancia perdida concluye siendo un cántico a la sensualidad, al gozo del amor que llega, a la esplendente belleza de la realidad en los grandes momentos y a todos los éxtasis (y lujos y perfumes) que harían del mundo un paraíso si lográsemos ser nosotros los jubilosos seres elementales que el niño simboliza...» [38].

Ocurre, en efecto, que, desde el texto inaugural, «Alma feliz», la invocación de la infancia —«Alma feliz por siempre, pues lo fuiste un instante, / vuelve, ligera corza de la dicha pasada...» (pág. 105)— rescata sólo «jardines de amatista», esa «esplendente belleza de la realidad». El segundo poema del libro, el titulado «Antiguo muchacho», rememorará así, en la órbita del anterior, algunos de esos momentos:

Había una ventana donde el mar convertía en espumas su cisnes,
y en los aparadores bandejas con membrillos cocidos
y el tarro de las guindas,
y las cidras frías por el mármol de la madrugada,
y los dulces de piñonate en su estrella de papel rizado.
El domingo escalaba con su luz amarilla,
con su parra latiendo de áureos cimbalillos...
.....
Decidme dónde tengo aquel niño con el cuello sujeto de bufandas
y la enorme mosca negra de la fiebre aleteando en mis sienes,
y en torno de mi lecho, Sandokán con la perla roja en su turbante
y Aramis perfumado de unción episcopal,
y Robinsón bajo el verde coro balanceante de los bambúes (pág. 108).

Los textos que siguen —me interesa precisarlo para poner de manifiesto la unidad anticipada— inciden en estas coordenadas evocadoras, subrayando siempre los relieves externos de esa realidad que se evoca, pero añaden un nuevo componente simbólico que

[38] *Ibidem,* pág. 326.

encara ya el futuro: la necesidad, que García Baena subraya como permanente estado de tensión, de abandonar el recinto mítico de la infancia para salir al ancho campo de la vida, vista en clave sensual. Examinemos de cerca el «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria», los dos niños mártires cordobeses. No se trata de una evocación en clave religiosa. «Porque ahora mi alma anda vana y descalza / por torpes arrabales...» (pág. 109), declara de entrada el poeta; y pienso que esto, justamente, es lo que debe centrar nuestra lectura. El poeta ha cedido ya al dominio de las pasiones del hombre: « mi alma se goza por las selvas / donde es frescura el mármol». De hecho, el ámbito donde se inscribe el martirio se nos presenta exacerbadamente carnal:

Córdoba estaba roja de pecados ardientes.
.....
Córdoba se dormía en sus pecados gratos (págs. 110-111).

Acisclo y Victoria simbolizan de este modo un sacrificio martirial necesario: el de la propia infancia del poeta. Otro tanto ocurre, pongo por caso, en el «Corpus», texto que paganiza un marco de cultura cristiana en el mismo contexto de acceso a la plenitud sensual. Hay allí, en efecto, una nueva evocación infantil, la fiesta del Corpus, saboreada con toda la fastuosa plasticidad posible: «Un éxtasis de incienso flota al compás de la música. / Las navetas doradas guardan los sofocantes perfumes del Oriente, / que escapan, como pájaros de plumas fastuosas, desde los braserillos, / en busca de los árboles de nombres aromáticos: benjuí y cinamono» (págs. 114-115). Pero hay, sobre todo, un cántico pagano a la llegada de la plenitud estival y, por tanto, a la iniciación sexual; sobre una tupida malla de otras claves dispersas —«Racimos palpitantes entrelazan sus pámpanos por la plata desnuda...»—, no podrían pasarse por alto, a este respecto, ni cierta imaginería radicada en lo pasional —«llega el rumor de una campana, / anhelante como un seno desnudo...»— ni, mucho menos, la clara alusión iniciática que parece cifrarse en los últimos versículos:

... ante la enhiesta espiga que guarda entre sus oros,
como un pétalo blanco de virginal harina, el limpio corazón del Sacramento (pág. 115).

Por estos cauces simbólicos transcurre *Antiguo muchacho,* y parecidas lecturas podrían esbozarse de «Las tres viejas mujeres» (páginas 119-121), cuya tensión se resuelve en una ambigua huida que apunta a lo sexual; de «El pálido extranjero» (págs. 123-125), donde aparece el otoño, «que bajo la grana espléndida de sus raci-

mos / porta en brillante píxide / el último suspiro adolescente», cambiando así la ideación platónica del amor en vivencia concreta; o de «Las Santas Mujeres», otro 'contrafactum' bíblico, que, al decir de Villena, presenta «un resultado eminentemente ambiguo. El anhelo de cumplir un deseo liberador, o la búsqueda, más llanamente, de un eros mercenario o prohibido por las calles, viene suguerida ya desde el mismo repiqueteo irónico de la retórica de las *santas mujeres...*» [39].

Se cierra, en fin, *Antiguo muchacho* con un texto muy coherente con lo que precede. Se trata de «La vida es como un bosque» (páginas 130-133) y se anuncia allí, alegóricamente, la complejidad vital que, fuera ya del reducto infantil, aguarda al poeta: identifica éste el devenir existencial con un bosque, tramado de «torpes lianas» y de «cicutas híbridas», que sumergen al hombre, progresivamente, en su destino humano. Alerces y sauces, álamos y castaños configuran la laberíntica existencia y constituyen claves enigmáticas que el viajero —«en las cortezas tiernas que esperan toda seña / escribo con las uñas mi destino»— quisiera metapoéticamente, descifrar. A veces, «cuando es primavera» y «el bosque serena todo viento», el hombre accede, «por los senderos íntimos», a la alegría, a la inocencia y a la paz interior: lilas, jazmines, «sonantes frondas». Otras veces, sopla con furia el «viento rojo» de la sensualidad; entonces, «los árboles se doblan bajo huracanes de deseo» y todo el bosque se tiñe «con las ardientes flores del ahora». La síntesis final es elocuente y sobreabunda en las coordenadas de tensión hacia el reclamo sensual de la vida —«¿no se oyen las flautas?»— que he rastreado:

> Pero, lejos, ¿no se oyen las flautas?
> Oh, sí, la vida es como un bosque (pág. 133).

En efecto, cuando, siete años después, llegue *Junio,* expresión cumbre de la plenitud hedonista de García Baena, habrá desaparecido ya toda ambivalencia, y el poeta se entregará sin trabas a la fiesta anunciada por las flautas de *Antiguo muchacho*.

Ciñéndonos, sin embargo, a este último libro, quiero dar cuenta todavía de la configuración de un espacio mítico, que da cabida al simbolismo sugerido y cuyo esbozo, si bien de manera tenue, alentaba ya en ciertos textos anteriores. Se trata, obviamente, de la acotación, casi intemporal y casi inespecial, de un territorio paradisíaco, circunscrito a una Andalucía o, digamos, a una Córdoba, mítica, no por razones evasivas, sino debido a imposiciones internas

[39] *Ibidem,* pág. 326.

del género elegíaco, de un lado, y, de otro, a la apetencia de plenitud sensual, valorada en la cosmovisión andaluza como fórmula superior de acceso a la belleza. Antonio Sánchez Zamarreño, a quien debo muchas sugerencias en el estudio de García Baena, ha analizado recientemente [40] la no figuración de dicho espacio en «el barroquismo de la flora que es un elemento básico en la ideación del mito paradisíaco y que constituye su soporte más eficaz. Estamos, efectivamente, ante un abigarrado mundo de *yedras* y *lilas, parras* y *violetas, membrillos* y *guindas, cidras* y *álamos, juncos* y *bambúes, jacintos* y *heliotropos, laureles* y *rosaledas, magnolias* y *mastrantos, azucenas* y *mimbres, chumberas* y *dompedros*... Se trata, sin duda, de una constante de la poesía andaluza de todos los tiempos y, más concretamente, del grupo cordobés en que se inscribe el poeta cordobés [41]; de ello no hay que inferir, sin embago, que se trate de un ejercicio preciosista o de mera mímesis literaria por parte de García Baena. Antes bien, como ya ha advertido Villena [42], en la obra del autor de *Antiguo muchacho* lo sensorial siempre *significa*: la cosmovisión de Baena, se expresa así, en decorados vegetales, que, con frecuencia, acabamos de verlo, aportan reflejos simbolistas, cuyo código, ni siquiera parcialmente puedo aquí desentrañar. Nótese sólo, con Zamarreño [43], la primacía de la flora en la expresión de lo sensorial, entendiendo esto en cuanto apelación a los cinco sentidos del hombre como pruebas de la belleza autónoma del cosmos. La vista, como sentido rey, tiene también protagonismo en *Antiguo muchacho,* no sólo, según ya expliqué, a través de la epítesis cromática —«*cándidas* margaritas» (pág. 112), «*roja* poma» (pág. 123—, intensificada, muchas veces, mediante perífrasis metafóricas de cuño barroco —«la palidez obispal de las hortensias» (pág. 114)—, sino, sobre todo, a través de la erección de la flora en cañamazo donde se teje la plasticidad del sistema imaginario de Baena.

La dimensión acústica cuenta, asimismo, con la potenciación adjetival, que introduce al lector en un cosmos de «flores *armoniosas*» (pág. 131) y de «*sonantes* frondas» (pág. 132), pero alcanza su calidad más plena en un procedimiento imaginario, clave a partir de *Antiguo muchacho,* que consiste en utilizar iluminantes recabados del mundo musical y asociados, siempre, a la flora: los «cálices

[40] «El barroquismo de la flora en la poesía de Pablo García Baena», en prensa.

[41] Así lo afirma, por ejemplo, Emilio Miró —«Los poetas de *Cántico*», art. cit., pág. 6— al referirse a él y formular su dependencia del «mundo natural, vegetal concretamente, tan querido por estos poetas...».

[42] «Sobre *Antiguo muchacho*...», art. cit., pág. 326.

[43] Art. cit.

tibios» de las lilas quedan así transmutados en «gorjeo diminuto» (pág. 106); la madreselva es «como de música» (pág. 107). Mediante esta técnica, la intuición del universo nocturno puede alcanzar expresión pitagórica.

Dentro todavía de esa dinámica sensorial se integran, en fin, el olfato —«Las sandalias bordadas de las vírgenes pisan las blancas clavellinas / que levantan su olor como una tentación» (pág. 114)—, el gusto —«el orégano amargo» (pág. 112), «la amarga languidez de los nísperos» (pág. 121)— y el tacto —«frescos heliotropos» (página 110), «frutos calientes» (pág. 122)—, sugerido en muchas ocasiones y asociado, entonces, a lo visual por ciertas transmutaciones metafóricas de la flora que ponen de relieve su reclamo táctil:

> ... y el *punzón* de marfil de las damas de noche (pág. 123)
> ... viendo abrirse la *aguja* blanca de los jazmines (pág. 131).

Quedan con ello sugeridas, creo, las principales novedades expresivas de *Antiguo muchacho.*

Añádase a esto la evidente intensificación de la imagen sinestésica, culminación, en rigor, de cuanto queda dicho: «cuando mayo suspira en las *flautas fragantes*» (pág. 106), «al par que entre la fronda el ruiseñor *perfuma de armonía* la noche» (pág. 107); el acopio, también intensificativo, de un léxico *lujoso* de piedras preciosas y objetos suntuarios: *amatista, perla, joyas, diamantes, rubíes, nácar, ágata, camafeos, gemas, ópalos, zafiros, corales, rasos, sedas, púrpuras;* de paramentos y objetos litúrgicos: *amitos, roquetes, dalmáticas, navetas, custodias, lampadarios, cálices* o *píxides*; de instrumentos musicales: *laúdes, violines, címbalos, trompas, óboes,, áspas, laúdes, vihuelas, guitarras, atabales, órganos, pífanos*... En la suma total quedan plenamente perfilados tanto aquel espacio mítico como el lenguaje ritual que lo asedia. La densidad culturalista de otros mitos, en fin, no podría apretarse en escasas líneas. He señalado ya algunos de filiación religiosa y otros —Sandokán, Aramis, Robinsón— adscritos a la mitología del García Baena adolescente. Son, claro está, muchos más, y su categorización, aquí, no resulta sencilla. La proyección oriental veterotestamentaria —«José desnudo junto a la cisterna / mientras los mercaderes cargaban con sus odres los durmientes camellos, / y el ánfora de Ruth entre las mieses, / y los vasos ungidos que Baltasar profana / con un vino rojo de cinturas esbeltas y canelas nocturnas...» (pág. 122))— deja paso, por ejemplo, en el paradigmático «Bajo la dulce lámpara» (páginas 125-127), a Veracruz, y Puerto Príncipe, el «índigo Caribe», y Maracaibo, Egipto y Alejandría, Esmirna y Ptolemaida, el Bósforo y Ceilán. Claro que en este «lento girasol de fastuosidades» se destacan «el Mediterráneo dorado por la escama de los delfines» y, más señeramente, Venecia:

> Allí Venecia en el otoño adriático
> mece en la ola púrpura su cesto de corrompidos frutos
> desfalleciente en el abrazo joven de los gondoleros... (pág. 126).

Venecia, que acabará dando nombre, más tarde, a esa promoción poética —novísimos a afines— que relee estos versos y asume, muy directamente, sus postulados proféticos, se integrará, por vía artística, y como el resto de referencias anteriores, en el mito cosmopolita de la Córdoba natal: una ciudad por cuyas nombradas calles —La calle de las Armas, la cuesta del Bailío, las calles de la Paciencia, de la Rosa, del Agua, tan ajetreadas de tráfago y de delicia sensual— salió al mundo Pablo García Baena, tras descubrir —antiguo muchacho— «la carne madura de los frutos» (pág. 124), la paganía de los gideanos alimentos terrestres, de los que tanto gustaran el Modernismo y, mucho antes, el Barroco.

Final. sobre el arte de la memoria

Quisiera insistir todavía un punto sobre esto. Ya señaló *Azorín* como característica propia del movimiento de modernidad el fervor por el manierismo del Greco y por Góngora. Al leer a García Baena, desde *Rumor oculto* a *Antiguo muchacho,* el pensamiento vuela muchas veces hacia Miró, ante un caso enque todo e sistema de cultura religiosa, con su mitología —acabamos de verlo: divinidades, ángeles y santos, Jephté, la Verónica y las Santas mujeres, las procesiones de Semana Santa, ornamentos y aciones litúrgicas— es incorporado en *función emblemática,* tan propia del Barroco y tan repetida en el período del primer Modernismo. Y, entreverados con él, otros sistemas de mitologías y otros 'topoi'. Basten como recuerdo un par de ejemplos: tal la apretada enumeración del poema «Eclipse»: «... jarrones decadentes / en un parque neoclásico, / el acanto acaricia / estatuas mutiladas. / Tritones coronados / con espuma de estrellas / en la verdina quieta / del estanque sin agua...» (pág. 53); o la mención en «Corpus» de los cuatro jardines de la Primavera, dos profanos y dos religiosos.

Al tiempo que mediante el emblema potencia la visualización, logra García Baena, apoyado en el arte de la memoria, componer en cada poema un friso animado en el que se conjugan planos de diversas edades y semánticamente heterogéneos. No era casual que

retornara todo lo que había servido para construir el discurso simbolista frente al del agotado realismo, expresión y configuración a la vez de la mentalidad burguesa. La estrechez de miras de lectores y críticos no alcanzó a percibir en aquellos años cuarenta y cincuenta lo que de radical contestación latía bajo la superficie aparentemente evasiva de los versos de *Antiguo muchacho*. Baste recordar la exclusión de la famosa antología de Castellet y la «Introducción» —en realidad 'manifiesto'— en la que éste sentenciaba la muerte de todo simbolismo. Paradójicamente, 'los muertos gozaban de buena salud' y, justo al aparecer la antología, comenzaban a avasallar, con Pablo García Baena a la cabeza. El, ellos, los de *Cántico,* reabrían en la poesía española la vía de una escritura guiada por la *memoria sensitiva*. De clara filiación barroca —recuérdese el ensayo de Federico García Lorca sobre la imagen poética en Góngora— había sido ampliamente perfeccionada por Rubén y Juan Ramón, cuyo magisterio reivindicaban. «Nao tenho filosofía, tenho sentidos», decía Pessoa; los cordobeses radicalizaban la afirmación. Son los sentidos los que como antenas de la memoria, van reconstruyendo la textura del poema de García Baena, en la riqueza y plasticidad de las imágenes, el mundo de la infancia. Antes de que la generación poética de los años cincuenta y sesenta lo practicara como exorcismo, multiplicaban los de *Cántico* su ejercicio [44].

Ricardo Molina y su elegía pasional

Licenciado en Historia por la Universidad de Sevilla, Ricardo Molina sentó pronto plaza de intelectual en Córdoba. Su figura de paseante siempre con un libro debajo del brazo dio origen, en la pacata ciudad provinciana de los años cuarenta, al mote de «el sobaco ilustrado». Si aduzco la anécdota, en sí irrelevante y, a decir verdad, escasamente ingeniosa, es para enmarcar su posición de digno marginado en el contexto social y revelar la peculiar situación de que brota su escritura. Mariano Roldán ha pintado la semblanza exacta de «una vida vulgar, alejada, monótona, y, sin embargo, excéntrica en más de sentido oculto.

> La vida de un profesor de Instituto de provincia, en una ciudad, Córdoba, donde vivió siempre con el altivo decoro del asalariado dómine no muy bien visto por su condición de puro intelectual declarado, de poeta «moderno» y de persona que naturalmente rompía moldes convencionales, saltándose a la torera determinadas leyes del juego de una sociedad burguesa, tan tolerante en siglos árabes. Chocaba su figura llena de concentración mientras caminaba, libro bajo el brazo [...]; chocaban sus opiniones, expresadas siempre con voz moderada y gesto cordial; chocaban sus saberes hondos, que no se compaginaban para el inamistoso con sus aficiones populares; chocaba, en suma, esa forma suya de vida aparte, en absoluto ajustada al patrón que según cánones debiera corresponderle. Todo ello lo pagó en buena moneda de menosprecio, él tan generoso por naturaleza y tan dado al encomio a la menor incitación [45].

La discreta sugerencia entre líneas de una afectividad orientada hacia la homosexualidad, corre pareja al modo recatado con que Ricardo Molina planteaba y vivía su condición: nunca ostentoso, respetuoso siempre de la convención social.

El dato biográfico, indispensable para una lectura correcta de buena parte de sus poemas y para la comprensión de la calculada ambigüedad de no pocos de ellos, puede hacernos, además, comprensivos de algunas condescendencias literarias del poeta cordobés con los gustos y exigencias de la época. Guillermo Carnero, que en un artículo señalaba a Ricardo Molina como «el poeta de *Cántico* que muestra mayor contaminación con la ideología oficial de la España de posguera» [46] aclaraba al mismo tiempo: «Buena parte de las limitaciones que lastran la escritura de Ricardo Molina hubieran podido no existir de no haber tenido el poeta que expresarse, por definición, desde la marginación de su identidad y su naturaleza» [47]. Carlos Clementson, autor de una documentada tesis doctoral sobre *La revista «Cántico» y sus poetas* [48], insiste en la necesidad social de una «actitud de adaptación o de *supervivencia,* legitima en un hombre sin recursos económicos propios [...], al margen de sus muy precarias retribuciones docentes, asediado siempre por la necesidad, y más en una ciudad como Córdoba, por entonces bajo la

[44] Vid. mi estudio «La renovación poética de los años sesenta», en *El estado de las poesías,* Monografías de *Los Cuadernos del Norte,* Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias. 1986, págs. 15 y s.

[45] «Prólogo» a la edición de Ricardo Molina, *Antología (1945-1967),* Barcelona, Plaza y Janés, 1976, págs. 14 y s.

[46] «Buena parte de su obra impresa e inédita demuestra que la coacción puede conducir al heterodoxo a algo peor que al silencio o al exilio: puede llevarlo a admitir el lenguaje del poder como forma de disimulo y de supervivencia», «El lenguaje del poder», *Las Provincias,* 21 de diciembre de 1975.

[47] *El grupo «Cántico» de Córdoba,* pág. 82.

[48] Presentada en la Universidad de Murcia en 1979, puede verse parte del estudio consagrado a Ricardo Molina en el libro *Ricardo Molina. Perfil de un poeta,* Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

férula de una clerecía omnipotente en todas las facetas del vivir cotidiano» [49].

Ocupa la *Obra Poética Completa* de Ricardo Molina dos densos volúmenes [50] y, aun dejando al margen muchas piezas claramente ocasionales y dispersas allí recogidas, resulta difícil adecuary muchos de los poemas restantes a los postulados teóricos que él mismo, según hemos visto, fue esbozando en los números de la primera época de *Cántico*. Sin perderlos de vista, procede, en consecuencia, para su estudio partir de la propia escritura.

«El río de los ángeles»

Ilustrado con dibujos de Ginés Liébana, en 1945 aparece en la revista madrileña *Fantasía* [51] *El río de los ángeles*. Una cita inicial de André Gide —«Toutes choses sont dites déja, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer»— anticipa dos principios de la poética de Molina: la conciencia de que su escritura enlaza con una tradición bien precisa, cuyos jalones podremos individuar en seguida en el mismo libro, y la creencia, a la par, de que el poeta tiene como misión volver una y otra vez, con palabras olvidadas o no atendidas, a descubrir a los demás aspectos inadvertidos de la realidad. Digamos ya que en este segundo punto hace suyo el propósito juanramoniano —«que por mí vayan todos / los que no las conocen a las cosas»—, a su vez emparentado, pese al rechazo que le hemos visto hacer del romanticismo superficial, con la

[49] Pág. 125, nota 2. Allí mismo aduce como ejemplo de servidumbre «poemas de circunstancias, o de encargo, como su 'Oda al Excmo. Sr. Obispo de Córdoba don Adolfo Pérez Muñoz'».

[50] Publicada por la Diputación de Córdoba, Antonio Ubago Editor, 1981. Ordenaron y fijaron el texto Pablo García Baena, María Victoria Atencia, Rafael León y Bernabé Fernández-Canivell. Recoge el vol. I los libros publicados en vida del poeta —*El río de los ángeles* (1945), *Elegías de Sandua* (1948),*Tres poemas* (1948), *Corimbo* (1949), *Elegías de Medina Azahara* (1957), *La casa* (1966), *A la luz de cada día* (1967)— más dos libros —*Cancionero* y *Regalo de amante*— que cronológicamente se intercalan entre *El río de los ángeles* y las *Elegías de Sandua* y que habían sido publicados en edición no comercial en 1975. El vol. II contiene otros dos libros que Ricardo Molina dejó inéditos a su muerte, en 1968 —*Psalmos* y *Homenaje*—, más una larguísima serie de «*Otros Poemas*», clasificados en diez secciones: «América», «Balearicas», «Cordobesas», «Elegías», «Flamencas», «Líricas», «Lírica externa», «Nocturnas», «Religiosas», «Series elementales». Sigo en todas mis citas de Ricardo Molina esta edición. Salvo indicación contraria, la paginación va referida al vol. I.

[51] Núm. 22, 5 de agosto, págs. 38-44.

[52] «Elegía XXXI», *Elegías de Sandua,* pág. 116.

concepción romántica del poeta, su condición de visionario marginado por la sociedad. Es curioso a este propósito que Ricardo Molina vea siempre a sus hermanos poetas en actitud de caminantes: «misterioso y silencioso / iba una y otra vez» dijo Rubén de Antonio Machado; y Molina, que buscaba también a don Antonio «solo por estos prados que nadie pisó nunca» [52], ve a su amigo Juan Bernier paseando interminablemente: «Juan Bernier misterioso y en silencio, pasea» [53]. El poeta —sentencia, generalizando— «es siempre un caminante triste y polvoriento» [54]. Pero, sin duda, es en «El poema de Pabo García Baena» donde mejor define su idea del poeta. Allí pregunta a Dios: «¿Cuál fue vuestro deseo al crear al poeta?» y, tras denunciar que ninguno del común de los mortales «sabe el secreto de las criaturas», dice:

las palabras perdieron el sentido para ellos y no saben definir el amor,
perdieron el camino que hoy sigue *solamente y solitariamente*
el poeta
.....
Sólo el poeta conserva las palabras *en su esplendor oculto,*
en su profundo sentir amoroso,
y el arte que ninguna preceptiva logró fijar en reglas muertas
del *radiante desposorio de los conceptos,*
y *el espíritu del poeta es una antena viva* que recoge los acentos dis-
[persos
y *los funde en un canto* semejante al líquido raudal del primer día
porque el poeta es un predestinado
y una virtud profética estremece sus venas,
y sus labios mortales se abren destellados por un ardiente Pentecostés
(págs. 138 y s.).

Subrayo por mi cuenta un puñado de lugares que apenas si precisan glosa. A la idea de «malditismo» se añaden la del poeta antena de la especie, la del poeta vate y voz-resumen de muchas voces, al tiempo que se sugieren algunos caracteres esenciales de la poesía: a) es *cántico* que trata de evocar las protopalabras de los días genesíacos —y en esto Ricardo Molina tiene en mente a Rilke—; b) su textura ha de brillar en su interior; c) su arte consiste —al fondo la poética del barroco— en componer un *radiante desposorio de conceptos*. Importa poco la accidentalidad de lo que cante, porque en última instancia «por la escala estremecida de la belleza asciende hasta la visión» de la suprema hermosura.

Ciñéndonos ya al primer libro, en su tercera sección, «A orillas del tiempo», nos encontramos con un «Ars poética» en la que Ri-

[53] «Elegía XXX», *Elegías de Sandua,* pág. 114.

[54] «Elegía XXVII», *Elegías de Sandua,* pág. 109.

cardo Molina hace profesión de fe romántica, recomendando a su espíritu liberarse de las pautas rimadas y atender sólo al gozo de una «nueva agitación, nueva música»; las voces medidas pueden alimentar sólo a los rebaños invernales. «tú no te deslumbres en el húmedo fulgor de las hierbas / y alza sobre la anchura virginal e inviolada / la voz libre y tempestuosa» (pág. 43). «Cántico tempestuoso» es el título de una composición casi inmediata (pág. 47), en la que se suceden «gigantes erupciones de la noche», «inmensos despojos del último crepúsculo», «árboles llameantes en absurdo tránsito», cielos en súbita lividez desfondados»... y en la misma línea se inscriben otras piezas de la misma sección. Pero, sin duda, lo más radicalmente romántico de la poesía de Ricardo Molina hay que buscarlo en esa matriz dual de la tensión entre carne y espíritu, que el barroco había tipificado en la oposición de luces y sombras y que el modernismo desarrolló más tarde en variadas direcciones tópicas. Véase, sin ir más lejos, en la misma sección el «Salmo del ángel cautivo»: «¿De qué me sirven todas las cosas, / si has puesto cautivo, Dios mío, un ángel ciego en mi alma?» (pág. 45). Clementson apunta a «la deslumbradora presencia de una angelología de estirpe rilkeana» [55] y Carnero reconoce la autenticidad de la vivencia religiosa de estos y otros muchos versos, cuya fuente literaria puede hallarse en la obra de poetas como Pierre Enmanuel, Charles Péguy, Paul Claudel y Francis Jammes, «que Ricardo Molina apreciaba en grado sumo y en varias ocasiones tradujo» [56]. En efecto, por vías muy cercanas a las de los postsimbolistas franceses discurren los primeros poemas de *El río de los ángeles*. Así, «A la vida que es gracia»:

Canta un canto sencillo y alegre como la vida,
que es púrpura salvaje y arrecife espumoso,
himno y agitación en las criaturas
.....
Mi alma balbucea como un niño los nombres de las cosas y se embriaga
.....
Canta un canto sencillo,
haz el largo poema de las cosas,
y sea tu voz un murmullo
en el que todo cante
..... (pág. 18).

[55] *Op. cit.*, pág. 33.
[56] *El grupo «Cántico» de Córdoba*, pág. 82.
[57] Vid. mi estudio *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Archivum, 1970, págs. 96-108.

Es la actitud misma de Jammes en *De l'angelus de l'aube a l'angelus du soir* [57]. La idea-imagen del alma de las cosas fue central en la poesía francesa del siglo XIX. Tras el Romanticismo, en el que el poeta veía a la naturaleza como macro escenario de grandes fuerzas misteriosas ante las que se sentía anonadado, vino Baudelaire a descubrir toda una red secreta de correspondencias entre las singulares almas de los seres, partes integrantes de un alma total, y las vibraciones subjetivas del yo. Muchos poetas intentarán desde entonces evocar esas almas. Con el postsimbolismo, especialmente con Albert Samain, el propósito se purifica de las implícitas ambiciones titánicas de poseer la clave interpretativa del cosmos; se reduce el campo de observación y la mirada se centra, humilde, en las pequeñas cosas que nos rodean, en los seres y objetos que solemos llamar triviales y que constituyen la trama de la vida cotidiana.

Al margen de la sinceridad de sentimiento, resulta inevitable constatar en esta primera producción de Ricardo Molina una fuerte dosis de mimetismo. Resuena Claudel —«mi alma se despierta con un cántico nuevo / de alabanza, de esperanza, de reconocimiento / al que hizo soluble en tu corriente la inmarchitable pureza / que nos retendrá para siempre, diáfanos, / cuando cada elemento parezca aislado en su naturaleza corruptible»—, pero también Juan Ramón Jiménez: «Canta con tu voz, con tu acento propio, pues sólo tu voz misma / puede ser plenamente aceptada y recibida por las otras almas.» Y aún hay que añadir al Whitman de *Leaves of grass* y, por supuesto, al ya mentado Gide que en *Les nourritures terrestres* recomendaba: «Contempla el atardecer como si el día debiera morir en él [...] Que tu visión sea nueva a cada instante, porque sabio es el que es capaz de asombrarse de todo»; «por eso, oh vida, [—dice Molina—] / diariamente me asombro del descubrimiento de nuevas apariencias inadvertidas, /.../ al fin la luz consustancial a mis miradas / se extasía en el espectáculo de la vida...» (pág. 21). Desarollan este mismo tema «La piedra largo tiempo» (pág. 21) y «Música-Bosque», donde también se trasluce Baudelaire.

Naturaleza y amor constituyen, sobre esa base, los dos polos entre los que se mueven las composiciones de *El río de los ángeles*. El título del libro hace referencia a un espacio natural bien preciso; en efecto, el río de los Angeles corre bordeando la Trassierra cordobesa, que Ricardo Molina celebra en el «Cántico de la Sierra» (página 38). Hay, por tanto, un propósito de individuación, perceptible en varios de los poemas —«A un pueblo andaluz» (pág. 36), «La fuente del arco»—, que pretende adecuar el escenario para la proyección de una historia personal. Esta no irrumpirá, sin embargo, de manera cumplida hasta *Regalo de amante* y las *Elegías de San-*

dua; aquí todavía se nos muestra el poeta demasiado proyectado hacia los universales, quiero decir, hacia los «topoi» de la tradición de la modernidad poética. El Romanticismo había remarcado, por ejemplo, la superioridad de la contemplación de la naturaleza sobre la ciencia adquirida en los libros. En un diálogo de las *Lyrical Ballads* un amigo recrimina a William Wordsworth el desprecio que manifiesta hacia los libros y éste responde: «hay poderes que impresionan por sí solos al espíritu y uno puede alimentar su alma de sabia pasividad»; «¡Deja ahí tus libros! —le añadirá en seguida— Escucha el canto del verderón, ¡él es el sabio!...» Clementson aduce [58] este y otros lugares paralelos de la literatura romántica para contextualizar el «Diálogo» que, en un claro *contrafactum,* escribe Ricardo Molina:

—¿Véis la ventana,
véis la ventana abierta al soplo azul del cielo?
El la quería así...
—... Pero los libros...
—Estáis en un error; no vivió para ellos.
Prefería la música, las aves, el amor...
.....
Muchas tardes, ¿qué digo?, ¡días enteros!, los pasaba en el campo
y estoy seguro que olvidaba el tiempo
contemplando los ríos, los pinares, el musgo (págs. 24 y s.).

Recuérdese cómo al reseñar en el primer número de la revista *Cántico* el libro *Alegría,* de Hierro, decía el propio Molina: «El verdadero camino está presentido en el libro de Hierro» y es «comprenderlo todo, / ir a todo, ser / materia de todo». Alegría de Les *Nourritures,* alegría de las *Briznas de Hierba,* alegría terrestre, submersión proteica en el seno vivo de la naturaleza» [59]. Tornará con insistencia la misma idea, raíz de una estética, en toda la primera sección «La mirada virgen», de *Corimbo,* comenzando por el poema «Llamada»: «... Abandonar mi cuarto, los libros... ¿Qué sendero / seguiré? La hora pasa. / Los prados se perfuman de rocío. / ¿A dónde iré? ¡Salir! Salir ardiendo / a refrescar mis labios en el agua. / Abandonar mi amor en el amor» (pág. 147).

Este último verso precisa que en el pensamiento poético del cordobés la contemplación constituye un primer tiempo que ha de culminar en la fusión amorosa. Pero en este punto la dialéctica se hace más compleja. La mayor parte de poemas efunden libremente el placer hedonista de la entrega amorosa en la naturaleza. Así,

[58] *Op. cit.,* págs. 72-74.
[59] [Pág. 14].

en «El beso y el agua» —«y yo abrazo tu cuerpo, desnudo como la onda, tu cuerpo / extraño como este olor a verde junco, / y te beso en el agua lo mismo que a la luna» (pág. 22)—, o en «Cántico del río»: «Oh qué dulzura, / qué extraña y admirable dulzura / descender, abrazados, desnudos, al fondo oscuro del río» (página 23). Aunque faltan datos particularizadores, al leer, después, *Regalo del amante* o las *Elegías de Sandua,* comprendemos que se trata de las mismas experiencias. Y hasta hay algún signo de indicio que permite comprender el alcance de la dirección del autor. En una «Oda a D.» el poeta confiesa que ha salido a buscar en la noche al que ama. ¿Quién es? No se nos dice, pero «Era la hora en que *la vida más secreta / transformaba los dormidos adolescentes en rosales;* en flores silenciosas, los pájaros; las aguas, / en grandes rosas dilatadas» (pág. 36); y en «Gacela» ya no se recata de manifestar su ardor: «Oh quién me diera / una copa de vino... / que apague lentamente esta sed de tu cuerpo / que me invade como una oleada de cisnes...» (pág. 37) [60]. El cuerpo es exaltado en sí mismo: «Estamos en agosto y no tengo otra cosa que mi cuerpo / enamorado, enamorado...», dirá en la «Elegía primero» (pág. 33), y junto «A una fuente salvaje» soñará con bellos cuerpos desnudos, abandonados a los brazos transparentes del agua (pág. 27).

Pero ahí mismo se agazapa la tensión dramática. En un «Cántico del cuerpo sin alma» pregunta:

¿No sientes —al fin libre—
la gracia poderosa de la encina
y el amor siempre verde de los pinos
infundirse en ti? Dí, ¿no sientes
salir de ti el alma tenebrosa que oculta como un velo ardiente y opaco cuanto amas, oh cuerpo, cuerpo mío? (pág. 26).

El modernismo cantó hasta el tópico la tristeza del cuerpo: en esa línea sitúa Ricardo Molina la «Elegía primera». Detrás de estos otros versos está en cambio la oposición que va a articular casi todos los *Psalmos* cuyas fechas de composición hay que situar entre 1945 y 1952, justo la etapa que a nosotros aquí nos importa. Véanse por ejemplo, en el volumen II, el «Psalmo II»: «Dos amores dividen mi corazón — y abren contradictoria cátedra en mi boca» (pág. 11). No deja de ser curioso que Ricardo Molina dejara entonces inédito ese libro, *Psalmos,* que, lejos de encontrar dificultades de recepción —desde luego, nunca de censura—, hubiera ensamblado perfectamente con la abundante producción religiosa de posguerra. Allí

[60] Recuérdese que Zeus se metamorfoseó en cisne para poseer a Leda.

podemos encontrar todos los tópicos de ésta: el grito angustioso del hombre a Dios, tipificado en la imagen del animal herido o el astro caído («Psalmo VII», pág. 16); la mano de Dios que hace daño («Psalmo VIII», pág. 17); la paráfrasis litúrgica («Psalmo XVIII. Domine non sum dignus», pág. 29), bíblica («Psalmo XX», pág. 30, y XXI, pág. 31) o de lugares comunes ascéticos («Psalmo XXXV», pág. 46)... Más adelante añadiré algo sobre la concomitancia con la corriente poética de la intrahistoria; conviene ahora, sin embargo, ceñirse a esa tensión que he esbozado y que, proyectada como sombra o subyacente a algunas composiciones de *El río de los ángeles,* hace que resalte más viva la vivencia amorosa. En contraste con el retoricismo discursivo, rayano a veces en el prosaísmo de los *Psalmos,* los poemas de *El río de los ángeles* pretenden configurar pequeños reductos de goce hedonista.

Si paramos mientes en el plano expresivo, advertiremos que la fruición se logra mediante procedimientos comunes a todo el grupo *Cántico:* densa incorporación de sensaciones, a su vez sustentadas en la profusión de adjetivos y en la multiplicación sinestésica; preferencia, en la imagen, por el símil plástico; ritmo exaltado que, dentro de los esquemas del versolibrismo, apoya la connotación de cántico en las frecuentes simetrías y en la abundancia de exclamaciones. Es, reductivamente, el mismo ámbito del «Canto del Sur». De hecho, poco más tarde, en la «Elegía XXIX» Ricardo Molina confesará de modo paladino dirigiéndose a Dios:

> Es que yo, aunque sea vuestro hijo y lo sepa
> y en el fondo os prefiera a todas las criaturas
> y os ame sobre todas las cosas de este mundo,
> soy semejante al árbol cuyo espeso ramaje
> glorifica el azul, pero cuyas raíces
> se hunden en la tierra negra e inexorable,
> y aunque en una centella última de deseo
> todo mi ser aspire a ser al final vuestro,
> ahora, solamente ahora, solamente
> *este instante, Señor, soy todo de la tierra.*
> Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable,
> de que no soy un hombre de mi tiempo.
> No, yo debí nacer en las islas de mármol
> cuyas playas doradas baña el Mediterráneo,
> en la sombrosa Lesbos, o en la bárbara Zante,
> en la asiática Chipre, en la dorada Hiblea
> o tal vez en Atenas, cuya jónica frente
> coronaban las musas con oscuras violetas (pág. 112).

No hace falta explicar la distancia que le separa de Bernier para quien Dios era sólo un nombre sustentador de una hipótesis. Del

mismo modo, la evocación que Ricardo Molina hace del mundo clásico ofrece más bien el cuño arcaizante del modernismo, en tanto que la de Bernier suponía una reivindicación de sus valores.

Un proceso de amor en tres tiempos: del «Cancionero» a «Elegías de Sandua»

Cancionero y *Regalo de amante* han de ser leídos como primero y segundo tiempo de un proceso de amor que se completa en *Elegías de Sandua.* ¿Por qué decidió Ricardo Molina dejarlos entonces inéditos cuando en ellos se encuentran algunos de los mejores poemas amorosos de la posguerra? Tal vez, pienso, porque expresan de manera directísima y sin filtro efusiones de un amor real y, como el título del segundo cuaderno indica, tenían un referente y destinatario directo; así lo explicita la dedicatoria de *Regalo de amante:* «A ti que suspendiste hasta el Cisne y el Boyero mi corazón que conserva —¿herida, beso?— la huella de tu mano y el soplo delicado de tus labios R[icardo] M[olina].» En la «Elegía XVIII» veremos después que es el amado quien en el marco de Sandua había dicho: «*Este es el Cisne, aquél es el Boyero*» (página 102). La personalización no puede ser más patente; ni más clara, por más que recatada en un paréntesis al pie del primer poema, «El encuentro», la precisa referencia «(Amicus meus)»: «Entonces, en la tarde, nuestro encuentro. / Ni te vi, ni escuché tu voz; sólo supe que ibas al lado mío /.../ ... Te amé y por eso / hablé al andar de todo lo bello que recordaba / y cada una de mis palabras se inclinaba secretamente hacia ti / como risueña espiga de ternura.» Ya no hay duda: se trata de un amor homosexual. Se nos iluminan entonces de nuevo poemas de *El río de los ángeles* y, más inmediatamente, de *Cancionero;* nos percatamos, a la vez, de que en los cuerpos amados de Ricardo Molina no aparecen nunca los pechos, que, constituyen, en cambio, un elemento, casi imprescindible por reiterado, de las descripciones femeninas; pero, sobre todo, bien que *ab extrinseco* y sin dejarnos apresar por la *falacia autobiográfica,* la calculada ambigüedad a que me he referido, se carga de valor estético reflejo.

Tal como sugiero en el epígrafe, las composiciones forman la trama de un diario amoroso o reviven en el recuerdo la reciente experiencia vivida. En uno y otro caso la naturaleza desempeña una doble función, contextualizadora y simbólica. Podemos detectarlo con claridad en una de las piezas de *Cancionero:*

Temo que si le hablo de mi amor huya el suyo
si es que me ama... Por eso
me quedo de repente pensativo
y pierdo mi mirada en los huertos sombríos.
Sin embargo, en sus manos y en sus labios
he visto un resplandor al alma semejante,
por eso aspiro la hoja verde y fría
de cinco hojitas.
¡Ay la hoja verde
cogida en aquel prado el último domingo
al pasar una balsa, camino de la Fuente
del Arco!
¡Ay la hoja rosa
cogida en el almendro florecido en la sombra!
¡Ay la hoja blanca
cogida aquella noche de luna al arbolillo
de mi alma! («Temo que si le hablo..., pág. 61).

Salta a la vista que el poeta está deshojando la margarita —¿no me quiere?, ¿me quiere?— y que a uno y otro momento del ánimo responden las dos primeras estrofas: los «huertos sombríos» de la primera proyectan simbólicamente el temor de una negación, en tanto que la «hoja verde» refleja, en la misma línea, una esperanza, positiva. Pero he aquí que en la cuarta estrofa la «hoja verde» parece circunstancializarse de manera concreta sin perder aquella dimensión; digo *parece* puesto que si, leída aisladamente, la estrofa bien pudiera referirse a una acción real dentro de un contexto de relación amorosa, al ponerla en relación con las otras dos hojas de la última, nos percatamos de que todo se reduce al ámbito del simbolismo cromático; en efecto, la «hoja rosa» —ya, como es claro, de otro árbol distinto— puede ser cogida en un «almendro florecido», pero la «hoja blanca» es cortada no a un árbol real, sino «al arbolillo de mi alma». En definitiva, el poeta se refiere a tres tiempos de experiencia en la expectativa amorosa, contextualizados en el marco de la naturaleza, que, a su vez, funciona como paisaje del alma.

Hay poemas en los que las referencias descriptivas se diluyen en la mera simbolización —«Ay, pero acacias blancas / y álamos negros / tienen mi corazón / incierto» («Esta tarde», pág. 60)—, y otros donde el referente ofrece un aspecto de entidad real. Así en «Aquel árbol» (pág. 62): es un árbol «de tronco rugoso y áspero» en torno al cual conversa un grupo de gente —«y aunque la gente que nos rodeaba / decía tantas cosas ajenas a nosotros / era lo mismo que si fuéramos solos»— y sobre cuya identidad departen el poeta y su amado; atendiendo éste al olor de los racimos, dice que es «una

lila», pero el poeta-amante se fija en «su color tenue sobre nuestros ensueños» y lo define como «una acacia blanca», árbol que, tal como acabamos de ver en «Esta tarde», es símbolo de amor aceptado. A partir de ahí el árbol se transfigura y se torna mágico como «el árbol casia».

Acabo de proponer la categorización de *Cancionero* y *Regalo de amante* como primero y segundo tiempo de un proceso amoroso; corresponde aquél a los tanteos iniciales —todavía en el poema final, «Ah, si me amaras» (pág. 64), el amado rehúsa la mano del amante que se presenta como «un mendigo / que espera tembloroso de amor todos los días / tu palabra o tu beso»— mientras que el otro cuaderno, que supone ya «la huella de tu mano y el soplo delicado de tus labios» (pág. 66), tras la aludida evocación de «El encuentro», recoge una torrentera de declaraciones y apremios amorosos: «¡Amame! / ¡Ahora y no mañana; ahora y no luego!» («Invitación a la dicha», pág. 69); «Cuando el agua del mar oculte el cielo /.../ Entonces, sólo entonces / me olvidaré de ti, ¡oh alma de mi vida, corazón de mi alma, alma de mi corazón!» (Juramento», pág. 70); «¡Estréchame en tus brazos, amor mío, / estréchame!...» («Mayo», pág. 71); «Amame esta noche, amor mío, / ámame y no rompas este corazón que te pertenece...» («Que amante...», pág. 74)... Señalado el encuentro en la primavera, algunos títulos —«Mayo», «Junio»— pueden ser referidos, aparte su potencial significado simbólico, a un tiempo real y, desde luego, a experiencias reales; no faltan, incluso, fechas más precisas, «Mayo. Noche-26» (pág. 73), que reflejan momentos de crisis: «¿Por qué esta frialdad cuando soy un beso encendido / que tiembla sobre todo cuanto guarda un reflejo suyo? / ¿Por qué he sido yo, verdadero, tan temiblemente / engañado, / yo, ternura constante, traicionado y vendido...» Todo culmina en el poema final cuyo título, «Respuesta», y el énfasis de su contenido hacen presuponer la objeción del amigo deseado:

¿Te miraré, amor mío,
volveré a mirarte como tú quieres?
Te miraré otra vez,
no lleno de un amor semejante a la jara,
ni como las aguas que pasan
mas con mirada de hombre enamorado (pág. 76).

Se trata, como Guillermo Carnero ha señalado, de un poema que «bastaría para justificar a quien lo escribió»[61]: tal es su belleza.

[61] *El grupo «Cántico» de Córdoba,* pág. 90.

Resume, además, temas y formas de la escritura de Ricardo Molina.

Apoyado en el procedimiento en él habitual del símil, comienza por explicar lo que un hecho banal significa en el proceso amoroso. «Sentarme al lado tuyo / es como al junco verde el frescor del arroyo, / como la rama al ave en el azul flotante.» Al margen de la fuerza expresiva que comportan, las comparaciones proyectan de golpe el hecho amoroso sobre la naturaleza viva. Y hasta ahí todo parece normal; pero los versos que acabo de transcribir marcan a la vez una contradistinción respecto de la naturaleza: no como a la jara o como a las aguas. Podemos ya entrever en qué radica la diferencia de actitud entre el amante y su deseado; mas, paradójicamente, el poeta continúa explicando la naturaleza de su propósito amoroso con imágenes tomadas de los procesos naturales de fusión: «jara y junco entralazados», «encuentro de dos ríos de ternura», «dos antorchas de cedro que se consumen en una sola llama». En seguida se explicitará la «respuesta»; el amante es cuerpo y alma «hombre de tierra y cielo» y como tal quiere amar:

> Por eso
> te miraré otra vez mas no como tú quieres,
> pues yo no soy un ser como esos que pasan
> y se desvanecen en las páginas de un sueño,
> sino un hombre que se alza desnudo de la tierra
> dorado por el sol, enrojecido violento,
> *un hombre que se yergue frente al mundo, de pie,*
> *y te elige entre todos y te llama su amor.*
> Por eso
> te miraré mas no como un espíritu... (pág. 77).

La naturaleza que podemos mirar con amor espiritual, no es, en definitiva, más que marco y soporte para el amor. Pero éste radica en el cuerpo. ¿Y el alma? El alma, a fin de cuentas, es sólo «una segunda piel más sutil y brillante, / el alma que es como un perfume límpido / que delicadamente nos baña todo el cuerpo».

No están ausentes de este formidable poema, como digo, deudas con la tradición a la que Ricardo Molina se declara fiel. La propia exaltación detallada del cuerpo y la ostentación de su belleza —presentes ya en «Cántico del cuerpo sin alma» de *El río de los ángeles* y, más cercanamente, en «Invitación a la dicha» o, sobre todo «Junio»— entroncan en el modernismo cuyo sello llevan también las referencias mitológicas al dios amor «que no aplacan ofrendas de amistad» o a Narciso que junto a los arroyos «no adoró nunca sus aguas». No debemos perder de vista que en la «Elegía XXIX» él mismo dirá: «Ah, yo debí nacer en aquel tiempo bello / de flautas pastoriles y prados de asfodelos...» En este mismo poema añade a renglón seguido: «y yo haría mi canto sólo con ir nombrando / las flores y las plantas de aquel lugar silvestre: / la violeta, el jacinto, el poleo florido, el digital, la anémona, el verde culantrillo, / la prímula, el beleño, la dedalera, el trébol, / la valeriana, el tirso, el áspero ojiacanto, / la juncia, la verbena, el cítiso y la menta...» Basta el enunciado de esta flora, viene a decir, para connotar un canto riquísimo de sensorialidad. En los dos cuadernos que comentamos se percibe la misma fe en el poder connotador de los referentes sensoriales, reforzados, además, con una profusa adjetivación. Supongo, en esta línea, que no deben de ser gratuitas, por más que no pueda enuclear sus claves, las anotaciones musicales que añade al término de cada pieza —Sinfonía italiana, Concierto de Aranjuez, Cuarteto de las arpas...— y que están como abrazadas por el ya citado inicial «Amicus meus» y un enigmático final «(¡N de-hayhu R. Coeur)». ¿Será acaso este último el nombre clave de ese amigo y el R. Coeur la versión convencional de un R[icardo] Corazón?

En cualquier caso, con independencia de las tensiones religiosas interiores, ausentes de *Cancionero* y *Regalo de amante* y que Ricardo Molina reservó para los *psalmos,* igualmente celados a la difusión, desde la altura de «Respuesta» comprendemos la tensión claramente perceptible en toda la doble serie amorosa. Al temor primero y al inmediato apremio sucede la conciencia de la fragilidad de la vivencia y de sus dificultades de realización. Y de ahí brota ese *pathos* neorromantico que impregna todas las composiciones.

Trece de las *Elegías de Sandua* aparecieron en 1948 como primer extraordinario de la revista *Cántico.* A ellas se añadieron poco después, en el mismo año, otras veinte en la edición publicada en Adonais. Guillermo Carnero, que en su libro ofrece la tabla de correspondencias [62], juzga acertadamente que la mejor parte de las añadidas insisten en temas ya tratados en la primera muestra y son de calidad inferior. Considero aquí, en todo caso, el libro en su conjunto e insisto en su significación como tercer tiempo del proceso amoroso —el que corresponde a la reviviscencia en el *ductus* de una memoria sensitiva—, con un complemento final de siete poemas, «Elegía XXVII» a «Elegía XXXIII».

Dos citas iniciales enmarcan el libro: la de Jorge Guillén —«Por el arroyo claro va la hermosura eterna»— alude, creo, a ese discurso de la memoria que selecciona y purifica; la de Pablo Neruda —«Hablo de cosas que existen, Dios me libre / de inventar cosas cuando

[62] Pág. 85, nota 65.

estoy contento»— certifica la vinculación de la escritura a hechos reales de la vida del poeta. En efecto, una somera lectura nos ofrece a la vista calles de Córdoba, recuerdos de la época de bachillerato, figuras familiares y de amigos, lugares del campo y sobre todo, naturalmente, de Sandua, la arruinada mansión y su entorno, que sirvieron de escenario a la aventura amorosa.

Le dedica Ricardo Molina varios poemas y acaso convenga partir de ellos para comprender el planteamiento de conjunto del libro. Se trata, como digo, de evocar en reminiscencia un amor pasado, rastreándolo por los lugares de su historia. En la «Elegía VII» el poeta vuelve a Sandua. Una larga abertura crea la atmósfera otoñal —«las nubes se derrumban como un trono solemne / sobre la silenciosa calma de las montañas / ... En los rosales queda todavía una rosa / y al aspirarla mi alma se inunda de tristeza»— para la sintonía del espíritu:

> Y no sé si esa rosa solitaria y tardía
> es acaso la pena que quedó aquí una tarde
> y que luego en silencio dio un aroma suave
> y ahora me pone triste después de tantos días.
>
> No lo sé... Sin embargo, me detengo a la puerta
> de la casa en ruinas perdida entre los montes
> y la sombra angustiosa de los próximos bosques
> cae sobre mi vida cada vez más espesa (pág. 87).

El poema avanza al ritmo de la visita por galerías y estancias y de la exploración de los ámbitos del recuerdo:

> ¿Qué frases de otro tiempo se extinguen en tus salas,
> qué recuerdos pasados y dulces como lágrimas,
> qué dicha temblorosa, qué apagados sollozos,
> qué risas como flores en los labios cansados,
> qué esperanza *amarilla* como un cielo de otoño?

Subrayo por mi cuenta ese último calificativo, connotador simbólico de muerte, que explica la actitud de renuncia: «Oh Sandua que mueres un poco cada día, / conserva tus fantasmas: yo no he de despertarlos.»

Sin embargo, en la «Elegía IX» (pág. 89) rescata los recuerdos de aquel amor allí consumado en secreto. La estructura del poema es sencilla. La memoria sensitiva va reconstruyendo, reviviendo, los distintos espacios, y, al final de cada uno de ellos, se remarca la posesión exclusiva del secreto: el patio, con sus «lilas, jazmines y celindas»... «no saben cómo un día nos amamos»; la fuente, «a la sombra delgada de las damas de noche»; «nunca vio reflejarse nuestra dicha»; subiendo ya, la galería «con sus viejos retratos / en marcos de oro y con sus paisajes»... «nunca supo que nos amamos»; más adentro, el comedor, que «se perfuma en un hálito de fruteros repletos...», «nunca supo... que nos amamos». Crece la intensidad hacia el clímax: «Subíamos riendo la escalera...»; atrás quedan el patio, los corredores, el comedor, «Bajo aquel cielo azul de primavera, / en aquel palomar completamente blanco, / solos, entre aleteos y arrullos de palomas, / desnudos y tendidos sobre el sol nos amamos.» En el «Elegía XVIII» (pág. 100), sobre la misma pauta esquemática de la «Elegía VII» —creación de una atmósfera que cede el paso a la sintonía espiritual—, la exploración del recuerdo circula por el paisaje que rodea la casa: el monte de los Panales y el de las Ruinas, la cañada, el arroyo Escaravita y el pinar de Santa María. Al igual que acontecía con el catálogo de la flora, cuyo mero enunciado creía el poeta suficiente para componer un canto, Ricardo Molina confía aquí en la repetición de esos topóminos para conjurar el amor perdido: «¿Por qué vuelvo a sentir bella y dulce la vida? / *Este es el Cisne, aquel es el Boyero,* / va diciendo a mi lado una voz que no es mía» (página 102). A partir de esta Elegía, y en contraste, nos damos cuenta de que la ausencia de elementos individualizadores en varias de las elegías añadidas en la edición de Adonais confiere a los poemas una connotación de cuadro amoroso convencional, al gusto, apunta Carnero, de la lírica del prerromanticismo salmantino.

Pero no todo se reduce a Sandua. Como he dicho, también la ciudad de Córdoba, el Instituto de Enseñanza Media y la casa familiar son evocados. Véase, por ejemplo, la «Elegía X» (pág. 91), donde se recogen los consejos de los amigos escrupulosos —«y yo les respondía: *Odio vuestra prudencia*»—, las riñas de los padres, y hasta se incrusta en la composición uno de los poemas de declaración amorosa escrito a los quince años. La «Elegía XII» (pág. 94) revive los celos primaveriles y resume la crónica afectiva de los meses de mayo-agosto. Un día cualquiera, al amanecer —«la lluvia azota mis cristales. (Son las siete)»— irrumpe el recuerdo del amor amargo («Elegía XVI», pág. 99), y otro, cuando se despierta la vida de la ciudad —«En San Francisco tocan las campanas a misa. / La Posada del Potro ha abierto ya sus puertas...»— retorna la pesadilla y la amargura: «Dime que no han pasado los años, amor mío. / Dime que no has dejado de amarme, dulce amiga» («Elegía XVII», pág. 100)[63].

Entre la lejanía de lo vivido y la reviviscencia que la memoria sensitiva construye, la elegía logra evitar la extremosidad expresiva.

[63] Es obvio que esta apelación final, «dulce *amiga*», trata sólo de desorientar al lector «escrupuloso» de los años cuarenta. La red de convergencias hacia la figura de un *amigo* es tan tupida que no ofrece lugar a dudas.

Salvo en algún momento concreto, todo aparece embridado en la mesura, contenido hacia el goce interior avaro. Ricardo Molina consigue esto apoyándose en la elipsis narrativa y concentrando la intención en algún gesto. Es muestra cumplida de aquélla la «Elegía IV», en la que simplemente se enumeran árboles que no fueron los que ampararon la consumación de su amor:

> No fueron las encinas de sombra verdosa y lenta
> el árbol a cuya sombra nos amamos,
> no fueron las higueras de sombra negra y fría
> ni los naranjos que envenenan las almas
> con su olor de deseo... (pág. 84).)

Tras un recorrido exuberante de sensorialidades diversas, el lector termina sin saber cuál fue positivamente el árbol dichoso. La prueba de cómo basta un gesto o una simple alusión para hacer gravitar los más variados elementos hacia una clave amorosa, podemos verla en la «Elegía XVIII»: no faltan en ella desde el comienzo algunos signos de indicio —«la nube del amor oscurece mis ojos / y me deslumbra con relámpagos de lirio»; «Alguien llega... pisa mi corazón que duerme...»— pero esos y otros elementos sólo se iluminan cuando al final del poema la fantasmal aparición en sueños dice: «*Este es el Cisne, aquel es el Boyero.*» Es la voz del amigo amado en una noche de Sandua.

Como he anticipado, en la «Elegía XXVI» donde «otra vez en el umbral de la primavera», como en la experiencia de los quince años, aparece «*una tierna figura indiferente / como arbusto o doncel*», termina el ciclo amoroso. La serie de poemas complementarios, «Elegía XXVII-Elegía XXXIII», viene a configurar un pequeño ciclo de personal metapoética. Así, la XXVII (pág. 108) plantea el tema de la relación del poeta con el mundo real de su circunstancia histórica. Descartando cualquier evasión hacia la tópica romántica y modernista, Ricardo Molina hace profesión de compromiso:

> No hay más color que el de las calles embarrizadas;
> ni otra música que la de los carros y bocinas,
> ni más perfume que el de estas casas de los barrios
> que apestan a miseria de siglos, ni más belleza
> que la de los humildes animales que pasan
> entre los hombres como seres paradisíacos (pág. 110).

No lo echemos al costado de la poesía social: trata solamente de captar la verdad —que es la belleza— de las cosas cotidianas. Lo confirma, de inmediato, la XXVIII sobre el humilde café de un pueblo. ¿Entrará en contradicción con esto la XXIX, ya citada, donde reconoce «no soy un hombre de mi tiempo» y añora no haber nacido en las islas clásicas? Creo que no; porque lo que en definitiva ahí se exalta es el valor del goce sensorial y es éste mismo el que actúa como guía en el «descubrimiento de nuevas apariencias inadvertidas» en lo cotidiano, de que hablaba al comienzo de *El río de los ángeles,* en «A la vida que es gracia» (pág. 19). En esa misma línea canta a Juan Bernier —«Elegía XXX (pág. 114)—, a don Antonio Machado —«Elegía XXXI» (pág. 116)— y Ginés Liébana, «Elegía XXXII» (página 117). Todo se resume en el último poema del libro —«Oh, dejadme cantar esta vida sencilla...»— («Elegía XXXIII, pág. 119).

Existencialismo religioso: «Tres poemas» y «Psalmos»

Todo cambia cuando abrimos el pequeño cuaderno, *Tres poemas,* que le publicó el mismo año Gabriel Celaya en su colección poética [64]. Nos encontramos ahí de golpe inmersos en el ámbito del existencialismo religioso y ni siquiera «El poema de Pablo García Baena» (página 135), que nos ha servido para perfilar la poética, se libra del exceso de discursivismo pasional neorromántico. Estéticamente, los *Tres poemas* se sitúan en la línea de composición de los *Psalmos,* en los que el valor testimonial acerca de las tensiones interiores de Ricardo Molina no logra encauzarse en una forma contenida y el ideologismo desborda los versos. Sin duda, Psalmo XLIV [65] es el más representativo del libro y en cierta manera lo resume. En una contrafactura del mito de Zeus y Ganimedes, que desde la época clásica fue entendido, con frecuencia, como justificación de la homosexualidad, alegoriza Ricardo Molina la significación espiritual del rapto. El joven príncipe pastor, de ojos verdes, se resiste en un primer tiempo a dejar la tierra precisamente en primavera, cuando la vida estalla en mil seducciones de goce; el dios le responde que su amor es más fuerte. A medida que ascienden y el silencio va borrando las imágenes y ecos de de lo terreno, se produce la rendicinó interior: Ganimedes ya no se reconoce a sí mismo —«¿Quién soy yo?— se preguntaba —¿Soy este yo, Dios mío?— y ese Dios a quien interroga es ya el «encarnado por amor a los hombres.» En un tercer tiempo, advierte la fusión amorosa:

> Y Ganimedes, ya sin ecos de sí mismo,
> como vara de nardo florecido en su pecho:

[64] San Sebastián, Norte, 1948.
[65] Vol. II, págs. 58-69.

«¡Basta, basta, Señor; que la felicidad mata también
y como flor de mieles saturada
no puedo contener toda mi dicha!» (pág. 69).

Con ser de muy superior calidad al resto de los *Psalmos,* soporta el extenso poema, a ratos muy bello, la misma denunciada sobrecarga de ideología y barroquismo. Véanse a este propósito las cuatro estrofas del tramo final, donde hay gritos de ángeles, himnos de rubios arcángeles, querubes suspensos y serafines desgarrados de amor que cantan en las cimas de sus beatitudes. El más cargado retablo del barroco andaluz se queda pobre al lado de tanto exceso.

«Corimbo»

En 1949, Ricardo Molina obtiene el Premio Adonais con su libro *Corimbo* [66]. El fallo del jurado [67] fue muy discutido porque, entre otros, concurría Blas de Otero con *Angel fieramente humano,* libro que Pérez Embid, representante oficial y miembro del Opus Dei, vetó a causa de su heterodoxia. Al publicarse *Corimbo,* la crítica no fue, tampoco, muy favorable. Antonio G. de Lama, por ejemplo, diría en *Espadaña* que, a diferencia de lo que ocurría en *Elegías de Sandua,* en el nuevo libro «los poemas figuran sin unidad, sin ligazón, aparecen desconectados de toda realidad, sin ser tampoco auténticas creaciones mentales» [68]. Todo esto iba a condicionar mucho a Ricardo Molina, que durante algún tiempo se retira del frente activo de las publicaciones [69].

Corimbo no tiene, desde luego, la trabazón dialéctica de las *Elegías.* Una nota preliminar advierte en la primera edición: «los libros y poemas representados en este volumen fueron seleccionados, con criterio antológico, de la obra inédita «La viña florecida». Parece ser que, según testimonio de Mario López, bajo ese título pensaba Ricardo Molina agrupar toda su Obra completa [70]; el de *Corimbo,* tomado en préstamo del léxico de la botánica [71], remarca justamente el carácter antologizador del volumen, vertebrado tan sólo por la

[66] Madrid, Adonais, 1949.
[67] Lo integraban Luis Felipe Vivanco, José García Nieto, Florentino Pérez Embid, Germán Bleiberg y José Luis Cano.
[68] Núm. 44, pág. 934.
[69] Vid. Carlos Clementson, «Ricardo Molina y su vuelta a la poesía», *Arrecife* (Murcia), núm. 13-14, marzo de 1985; también el libro del mismo autor, *Ricardo Molina. Perfil de un poeta,* cit., pág. 59, nota 5.
[70] Cfr. Carlos Clementson, *Ricardo Molina...,* pág. 57, nota 2.
[71] Se trata de una inflorescencia en la que los pedúnculos florales se insertan lateralmente a diversas alturas sobre el tallo, terminando todos en un mismo plano superior, como en el peral o el cerezo.

convergencia intencional de las composiciones en un tronco común que arraiga en el postulado básico de la poética de R. Molina: «Qui! Quelle chose c'est que de vivre! —reza la cita inicial de Paul Claudellet quí pose les deux pieds sur la terre qu'envie-t-il donc aux dieux?»

Dividido en cuatro secciones, puede decirse que la primera, segunda y cuarta se corresponde, en líneas generales y respectivamente, con *El río de los ángeles,* las *Elegías de Sandua* y los *Psalmos,* constituyendo la tercera un inciso misceláneo bien indicado por el propio título, «Intermedio». En efecto, las composiciones del primer grupo, «Mirada virgen», insisten sobre aquella poética básica de las cosas comunes: repite «Llamada» (pág. 147) el mismo motivo —la vida es preferible como fuente de conocimiento a los libros— y casi con las mismas palabras que «Diálogo» (pág. 25), en tanto que «Materia» exaltando «la belleza que nos rodea / y nos ignora y que ignoramos» (pág. 147) repite a «La piedra largo tiempo» (pág. 22). Todo se explicita en el poema «En esta encrucijada» donde el poeta recuerda algo en lo que ha venido insistiendo de continuo:

Oh alma mía,
sé humilde y tierna en la inocencia del cuerpo
que sólo sabe el delicioso abandono
de las cosas pequeñas
.....
La sabiduría está en saber poco como el ruiseñor
..... (pág. 150).

No hace falta insistir en Wordsworth. Todavía se remacha el programa con el «Retrato de un poeta» (pág. 151), propuesto como ejemplar porque, ajeno a lo que la ciudad es y connota, su «conocimiento era amor y caricia / que rozaba las cosas por miedo a despertarlas».

Los poemas de la segunda sección, «El misterioso amante», sin duda los mejores del libro, están escritos desde la misma perspectiva de recuerdo que las *Elegías de Sandua,* pero con una mayor distancia espiritual, que facilita una más intensa depuración. Cabría, incluso, calificar ese ciclo de siete poemas como un cuarto tiempo del proceso amoroso, trascendido hacia una sublimación neoplatónica:

¡Memoria del amor! Tú nos conduces
por gradas interiores de celeste ardimiento
a yo no sé qué esferas florecidas.
Tu llama devoró los ramajes estériles.
Ya es todo fuego puro hacia la altura.

(«Memoria del amor», pág. 157).

Ese distanciamiento del poema respecto del tiempo histórico lleva aparejado un mayor grado de literaturización. Es fácil, así, observar en «El herido» (pág. 157) huellas de Garcilaso y, sobre todo, de Góngora que presta pie al poema con su verso «Entre las violetas fui herido...» y que facilita, a la vez, la base del entramado simétrico ternario: «Herido, herido, herido canta dulce /.../ herido canta amor, pájaro oculto /.../ herido amor o ruiseñor secreto...» Carlos Clementson, a quien debemos el mejor estudio de *Corimbo,* donde en concreto analiza con detalle esta serie amorosa señala el parentesco existente entre los poemas «El encantado» y «El desvelado» con Cernuda, y Guillén, a quienes va dedicado cada uno de ellos [72]. En efecto, el primero, a más de incorporar palabras muy del gusto cernudiano —tal *embeleso*, que rescata del gusto del decadentismo romántico [73]— configura el mismo clima de desilusión amorosa en la naturaleza, que impregna la «Egloga» de *Egloga, elegía, oda.* «El desvelado» muestra, por su parte, el mismo júbilo vital —«La hermosura mortal / un grito de pureza / me arrancó al mediodía»— del *Cántico* guilleniano. La voluntad de disolución amorosa en la naturaleza encuentra mayor expansión en el aliento romántico de «Hora de amor»: «arráncame de mí, quiero huir de mí mismo / beso, caricia, soplo, / rama en el viento, verde hoja en el aire» (página 159). Es en ese poema y en el titulado «Visitación» donde late con más intensidad el fondo de personal experiencia.

Dejando a un lado los de «Intermedio», poca glosa merecen los de la cuarta sección, afines al planteamiento de *Tres poemas* y de los *Psalmos.* Debo anotar, sin embargo, que en la tercera se anticipaba un fragmento de *Elegía de Medina Azahara,* libro que publicará en 1957 y del que me ocuparé en el próximo volumen de mi obra.

Para entonces reservo también el estudio de Julio Aumente, que en la primera etapa de *Cántico* publicó sólo tres poemas y cuyo primer libro no aparece hasta 1955.

Breve noticia de Mario López: «Garganta y corazón del sur»

Al esbozar la historia de la revista, he apuntado cómo Ricardo Molina confiaba, sobre todo, en Mario López para dar a *Cántico* el sello de andalucismo, la «nota meridional». En efecto, los diecisiete

[72] *Ricardo Molina...*, págs. 85-87.
[73] Cfr. José Luis Cano, *Poesía española del siglo XX,* Madrid, Guadarrama, 1960, pág. 364.

poemas que allí publica, base del libro *Garganta y corazón del sur* [74], no sólo versan sobre Andalucía sino que, haciendo honor al título, tratan de captar un sentimiento a través de su propia palabra y con su propio acento. Podía verse ya en el primer poema, «El Angel Custodio de Cañete de las Torres (1889)», que aparece en el primer número. Ese Angel «es moreno y robusto como un hombre de campo, / —de la divina estirpe del Angel del Romance— / y ese brillo mundano que se advierte en sus alas / lo tomó en sus viajes por las torres barrocas». Convertido en un miembro de la familia, el Angel ejerce de casamentero oficial, tiene sus preferencias políticas y llega, así, un momento en que no sabemos dónde se deslinda la frontera entre la vieja estatua y los parientes.

Guillermo Carnero señala la diferencia que, sobre la base de un común cultivo de la estética sensitiva, separa a este poeta de Bernier, García Baena o Molina, sus amigos de *Cántico*: en tanto que para éstos «el poema es un procedimiento de conocimiento y reconocimiento del propio yo, por referencia al cual cobran sentido la naturaleza y la tradicción cultural», en Mario López, sin que haya que considerarla exclusiva hay una atención preferente al mundo exterior en cuanto tal; el poeta suele colocarse frente a él con finalidad fundamentalmente descriptiva» y el «tratamiento del amor y la religiosidad [...] se caracteriza y distingue por su llaneza y carencia de conflicto interior» [75]. Podemás comprobarlo en el grupo de «Poemas de la campiña» que publica en el número dos de la revista. Tomemos, por ejemplo, el precioso «Tormento final de verano». Jugando con elementos del folklore —el canto infantil 'Que llueva la Virgen de la Cueva', los truenos considerados como ruido del coche de San Pedro o los relámpagos como fuego de San Telmo— y con un par de tópicos más —los pájaros que huyen, el olor a tierra mojada, el revuelo de las hojas y el arco iris final: todo, como se ve, manido— logra esta joya:

Una bandada de palomas cruza la oscura cinta de Sierra Morena
anticipando el viento huracanado que encenderá el aroma de la tierra
[mojada
en la penumbra de las salas donde respiran los viejos retratos familiares...
Yerran las hojas, atemorizadas, por las calles desiertas
como niños invocando a la Virgen de la Cueva su milagroso chaparrón
y el cielo retumba estremecido por la furia del «coche de San Pedro»
que se acerca restallando su látigo de truenos.
Encienden las veletas sus barrocos santelmos
—gallos y ángeles de herrumbre— en el relámpago azul de los olivos

[74] Córdoba, 1951. Dibujos del autor.
[75] *Op. cit.*, pág. 97.

y por Sierra Nevada el arco iris sangra el plomizo otoño de las nubes
para que huyan los ojos, deslumbrados, en el caballo antiguo de la tarde...
(Sólo en un turbio espejo del salón alto del Casino,
mientras sigue jugando la partida de «monte»,
queda cautiva la mirada de una muchacha que murió en 1900...).

No hace falta insistir sobre el gusto por la plasticidad y el cultivo de lo sensorial. Quisiera, en cambio, reclamar la atención sobre ese paréntesis final que constituye un recurso frecuente en Mario López para proyectar un contraste de temporalidad en un cuadro intemporal o de contrapunto espiritual: véanse ejemplos de esto último en «Cacería» o «Agua quebrada».

El objetivo —casi siempre magistralmente logrado— de Mario López va más allá del puro descriptivismo; se propone captar el latido del corazón de su tierra. En este sentido sus poemas encierran muchas veces la magia del duendo. Señalaría como muestras logradas dos composiciones muy breves: «El Angel del Atardecer» y «Albada». Lleva el primero como subtítulo 'Paisaje de invierno' y, sin embargo, no hay allí apenas rastro de un paisaje exterior; se trata de la captación y configuración de ese clima espiritual que, un atardecer de invierno, puede facilitar en el medio rural la ensoñación o la magia. Se alude a un misterioso personaje que nos llama en el ocaso, «... pero nadie / pudo escuchar su voz, teñida / de vuelo de paloma, que sería / como la última luz en los cipreses». Y, sin embargo, anduvo tan cerca «que acaso / le rozamos en un ala cuando alguien / reparó en el incendio de las torres / que parecían fugarse de la tierra / abriendo el cielo con veletas de oro». ¿Quién será?, nos preguntamos. Eso exactamente: un ángel invisible pero real que late en la paz del campo. Con un procedimiento análogo en el que la elipsis sólo permite un atisbo de clave en el enunciado del título, el segundo poema describe la pervivencia de la luz, como signo de vida, en medio de la noche:

Toda la noche estuvo despierta sobre el campo,
manteniendo el sagrado resplandor de la tarde
y era su luz un alba diminuta y los gallos
delataban, cobardes, su azulada hermosura.

Y amapolas lejanas temblaban encendidas
por los pueblos del llano y a sus pies el tremendo
fantasma de la sierra la miraba con ojos
de remotas hogueras, cercadas de pastores
.....

Insisto: los elementos básicos no pueden ser más tópicos, pero el acierto de la intuición básica —la débil luz como signo de vida que vela— permite construir un espacio para el ensueño; cuando, con la aurora se abren puertas y ventanas a la vida, esa enigmática figura ha ha desaparecido.

No faltan en esa primera etapa de Mario López algunos poemas que reflexionan sobre la condición existencial. Su calidad estética —pienso en «Pronto serán niebla» o «Cuando el barro»— es claramente inferior. Su acierto, que confirmará más tarde en *Universo de pueblo* (1960) está en estampas como las que he presentado y a las que habría que añadir otras piezas estupendas tales como «Calle al campo» y «Brazos del otoño».

Capítulo XVII

La poesía de la intrahistoria

El realismo intimista trascendente del Grupo de Rosales

Leopoldo Panero lo declara de manera expresa: «La gran oleada de dolor español —habla de la guerra civil— nos sumerge a todos hasta la entraña misma de la vida. Con los materiales de este dolor se hará en lo sucesivo la obra poética de los supervivientes. A mí, personalmente, me afectó de una manera contundente y directa con la muerte, ocurrida en 1937, de mi hermano Juan... De un golpe, todo se hundía y desaparecía. Escribí entonces, hasta 1938, los primeros versos salidos de mi pluma desde 1936 —alude al poema «A ti Juan Panero, mi hermano»—. Pienso que son ellos... la clave espiritual e íntima de buena parte de mi obra posterior» [1]. En efecto, los eneasílabos de ese *in memoriam* fraterno constituyen la primera muestra de lo que ha sido llamado «realismo intimista trascendente» (Vivanco), «realismo existencial» (Caballero Bonald), «existencialización de la poesía» (Aranguren), y que podría ser también calificado —pienso yo— como un «refugio en la intrahistoria». Porque esto fue lo ocurrido. En medio del naufragio, el grupo poético de Rosales busca un asidero; violentamente desarraigados, necesitan reafirmarse, y lo harán, como bien apuntó Dámaso Alonso a propósito de Leopoldo Panero, en una triple dimensión de arraigo: familia, tierra, Dios. Ya he indicado cómo en *Escorial,* aparte el caso específico de Ridruejo, cuya evolución es más tardía, no aparece ningún poema de miembros del grupo que pueda inscribirse en el ámbito conceptual de lo heroico. Al margen de esporádicas composiciones ocasionales, a partir de 1938 —el mismo año, recordémoslo, en que Rosales plantea, en «La voz de los muertos», la necesidad de una nueva poesía—, la poética del grupo evoluciona por caminos distintos y divergentes de los que el ensayista señala. Más aún. Entiendo que Rosales, Vivanco, Panero y Ridruejo —este último a partir de *En la soledad del tiempo*— forman uno de los grupos más coherentes, *en la práctica*, de todo el panorama poético español de posguerra.

[1] «Unas palabras sobre mi poesía», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 187-188, julio-agosto de 1965, pág. 10.

La poética de la intrahistoria

En las «Baladas interiores», escritas en 1940, concretamente en la «Balada de la palabra en el campo», Vivanco parece transportarnos al mundo de *Tiempo de dolor:*

> He subido conmigo mi palabra a la cumbre.
> .....
> Yo no quiero morir mi vida entre los hombres,
> como la sangre altiva que no olvida su más bella ilusión adolescente,
> porque, sintiendo alegre su soledad humana,
> mi palabra, señora de tan vibrante espacio,
> es la sierva pequeña y humilde del amor.

Pero el equívoco se aclara a renglón seguido, cuando el poeta define su voluntad de interioridad y el servicio al dictado del corazón:

> *Mi palabra prefiere su intimidad sumisa,*
> y el tímido aleteo de la alondra que sube vacilante
> y en un cuerpo indeciso canta desde la altura,
> confirmando el cristiano temblor del corazón.
>
> («Escorial», Cuaderno 3, pág. 62.)

En el Cuaderno 2 de la misma revista había publicado el propio Vivanco un largo ensayo titulado «El arte humano» (págs. 41-50). Según el poeta, los *ismos* de la deshumanización del arte estaban superados, el romanticismo «demasiado humano» trasnochado, y así, si se quiere buscar un punto de arranque y fuente de inspiración para la nueva creación artística, hay que ir más atrás, a la pintura del Siglo de Oro. Es un error creer que lo hecho una vez ya no puede seguir haciéndose. Se desemboca en estos casos en la búsqueda del estilo por sí mismo. Se extiende, a continuación, en una teología del arte. Toda obra de arte está prefigurada contingentemente por «dos limitaciones: la limitación del artista —espíritu encarnado según el dogma católico, y, precisando más, naturaleza caída redimida por la sangre de Cristo— y la limitación de la obra, que es, precisamente, su perfección formal, la que la hace terminar en sí misma, trascendiéndose. La aceptación de estas dos limitaciones es la base del arte. El arte moderno, de planteamiento racionalista, se autorreduce a la pura sensibilidad y desecha como lastre los contenidos espirituales. Debe tenerse en cuenta que la plástica, el cómo, por decirlo de otro modo, es cuestión de pura sensibilidad. Pero el arte, no. El arte es cuestión de espíritu y ello obliga a los artístas a adoptar otra actitud más humana. En este punto, Vivanco anuncia la llegada de un tiempo en que:

HIMNO

¡AY, dolor, dolor, dolor,
por mi H ijo y mi Señor!

Yo soy aquella maría
del linaje de David:
¡Oíd, hermanos, oid
la gran desventura mia!

A mi me dijo Gabriel
que el Señor era conmigo,
y me dejó sin abrigo
más amarga que la hiel.
Díjome que era bendita
entre todas las nacidas,
y soy de las doloridas
la más triste y afligida.

Decid, hombres que corréis
por la vida mandanal,
decidme si visto habéis
igual dolor que mi mal.
Y vosotras que tenéis
padres, hijos y maridos,
ayudadme con gemidos,
si es que mejor no podéis.

Llore conmigo la gente,
alegres y atribulados,
por lavar cuyos pecados
mataron al Inocente.
¡Mataron a mi Señor,
mi redentor verdadero!
¡Cuitada!, ¿cómo no muero
con tan extremo dolor?

Señora, santa María,
déjame llorar contigo,
pues muere Dios, y mi amigo,
y muerte está mi alegría.

Y, pues os dejan sin Hijo,
dejadme ser hijo vuestro.
¡Tendréismucho más que amar,
aunque os amen mucho menos!

(al dorso)

COMUNIDAD DE DOMINICOS
Plaza de San Agustín, 7
Teléfono (957) 48 46 25
14001 - CORDOBA

Himho de las Vísperas de le festividad de nuestra señoram la Virgen de los Dolores.

Día 15 de Septiembre.

HOMENAJE
QUE LOS POETAS DE
CÁNTICO
DEDICAN A SU PINTOR,
MIGUEL
DEL MORAL,
EN SU CENTENARIO

EDICION DE
PABLO GARCÍA BAENA
Y RAFAEL INGLADA

MÁLAGA MMXVII

HOMENAJE

QUE LOS POETAS DE

CÁNTICO

DEDICAN A SU PINTOR,

MIGUEL DEL MORAL,

EN SU CENTENARIO

JUAN BERNIER

INTERROGACIÓN

A Miguel del Moral

HEME aquí que con una lámpara encendida velo
solo entre cuatro paredes ya y la lámpara eléctrica en esta noche sin luna
23 de marzo del año lluvioso de 1947
como un preso que jamás sale, pero en cuyo cerebro está presente el mundo
como si sus ojos barrenasen el opaco cristal de las tinieblas, así mi lámpara y yo
sobre Norte, Sur, Este y Oeste, heridos por el berbiquí agudo de una interrogación
que lanza una pregunta sin límites, ancha como una estepa en que anochece
honda como un suspiro cuya raíz está escondida entre una ceniza de tristeza
pregunta dirigida a nadie, acaso al pozo oscuro de mí mismo,
acaso a la palpitante alma que se adivina en el sueño nocturno de las cosas.

¡Oh, Dios! deja que me agarre a tu nombre para tener un solo apoyo en el vacío
porque mi frente es como un laberinto de espejos donde toda forma infinitamente se
entrecruza,
un caracol en el que el más nítido arpegio se pierde en una vibración monótona
y toda claridad se ahoga en el profundo pozo de la reflexión.

¡Deja! Déjame tu nombre, que apuntale con él la ruinosa arquitectura de mi fe,
que tu clavo sostenga el maniquí de este gusano que roe la manzana del mundo.

Pues antes de preguntar por mí mismo un aleteante zumbido abruma la siesta inmensa
de la duda
que trae el rumor de lo que yo no soy y está fuera de mí
y en los cinco sentidos abiertos la movediza inquietud de toda distancia se
recoge,
cuando playas de arena la pupila, la forma innumerable de las cosas pisa,
sobre el cristal convexo el color clava su agudo temblar de fajas espectrales
y la herida del crepúsculo desangra en la mirada sus vidrios encendidos.

Fuera de mí, en el bosque, el viento da voz a las hojas y a las crenchas rasgadas de los
tallos
sobre mis oídos riza el mar su crepitar de espuma como azogue en un crisol hirviente
o en agosto las espigas cantan la lánguida nana de las siestas,
¡ay!, fuera de mí oigo la fuente como la sola voz murmurante del campo
o la esquila dar la hora nostálgica y eterna de la tarde

o el silencio como un sonido más que para cóncavo y expectante la vida.

Fuera de mí el sol resucita los olores dormidos en el frío de las corolas
sobre el tercer sentido el aroma de la húmeda tierra encristalada por el rocío goteante
o cuando zumba el denso tomillo como un insecto al oído de los pulmones abiertos
o refresca el arroyo con su verdescente perfume de acantos limpios
o las rosas, las magnolias, la albahaca y la embriaguez voluptuosa del sándalo
quemado...

Sobre el mágico filtro de los cinco sentidos fuera de mí como un agua fresca tras un
camino sudoroso
el dulzor de los panales calientes o el zumo escarlata de las fresas en el marfil
enrojecido de los dientes
las perlas agridulces de la granada deshaciéndose en las fauces secas
o las salsas, las gelatinas, las exquisiteces de los confites reanimando un hambre
apagada
o el hambre misma que hace fluir la saliva ante un duro pan que se desea...

Fuera de mí la caricia del musgo húmedo sobre los pasos sin rumbo por los valles
tendido cara al cielo en la paja virgen de las eras
o cuando el agua repentina del lago estremece su escalofrío en mis venas.
Fuera de mí, abierto el quinto sentido; en la tibia acogida de la noche el latir de
[una sangre hace latir la mía
cuando en el lecho la desnudez de los cuerpos mata la inmaculada blancura de las
sábanas
y carne contra carne todo muere en el abrazo de una impaciente sed.

Aquí mismo entre cuatro paredes mi mano parece aprehender como a un puñado de
arcilla el tacto del mundo
traspasar mi mirada la cenital tiniebla de la noche hacia el mapa inmenso de la tierra.
Sobre la ciudad en que vivo también otras luces encendidas que traicionan el sueño
repartidas aquí y allá bajo los campanarios donde rítmicamente late el corazón del
tiempo,
otras luces en las sierras, en los campos, en el encrespado banderín de los mástiles
y junto a ellas quizá otros hombres, solos como yo, que han encendido la lámpara de su
pregunta
y arriba la catarata luminosa de los astros, el silencio de las órbitas en la pizarra
ilimitada de los cielos.

¡Oh! Mirar arriba, más allá de los soles encendidos en su pálido estertor agonizante
o, abajo, al espectral azogue que inquieta y late en cada cosa
a la elipse adivinada de los astros sobre el vacío mar de los éteres
o el pozo infinito donde el tacto deja de gravitar en el enmascarado caparazón de los
átomos.

Mirar, mirar sobre los seres desgajados de la tierra donde vivimos
los que no tienen raíces como los árboles o las rocas que los aten
sino que son como máquinas maravillosas de carne que se mueven
hormigas en la corteza desquiciada del tronco del planeta
sueltos al aire como águilas que cortan el frío abisal de la atmósfera

o reptantes sobre el limo con un estremecimiento escurridizo de zigzags.

Mirar no ya todo esto sino nuestro propio cuerpo que se sabe
desde los pies hasta los ojos que no se pueden ver a sí mismos,
nuestro cuerpo como una irreparable exhalación descubierta,
palpitante manojo de deseos y de rosas de sangre,
mirar, mirar todo esto y hundirlo, ciega la mirada, en la interrogación de nuestro
cerebro.

Porque todo el blanco mar de luz y los azules, los rojos y amarillos colores de las cosas
pintados en esmalte sobre la alada orgía movediza de los insectos
en las plumas de los pájaros o en las escamas de un glauco vidrio de los peces
todo el blanco mar diluido en el nupcial ónice del amanecer
derramado en el coágulo tibio de los rubíes del crepúsculo
toda, toda la luz, dentro ya de vuestro cerebro languidece de su llameante
[esplendor,
dentro ya, agoniza de sus leguas estelares y se recoge y achica como un pájaro muerto
porque lo envuelve la jauría sin voz de una tiniebla devoradora
y nuestra mirada no ve sino muy lejos a una distancia subterránea
sólo una antorcha casi extinta que tiembla en la mano de nadie.

Como una estrella que centellea entre los jirones de un velo de nubes,
toda, toda la luz languidece cuando sobre ella lanzamos el inútil taladro del pensamiento
con la soberbia de no ser piedra ni roca privada de ojos,
sino pupilas abiertas a la redondez entera e incitante del mundo
vueltos también al pozo impenetrable de nosotros mismos
donde se ahoga la última raíz de nuestro grito
o germina la semilla aún fresca de las sonrisas blancas.

Porque al parecer somos un manojo de carne que remeda las estatuas,
donde una sangre escarlata bulle en los huecos de las venas,
solamente acaso una fórmula química, combinada por el tiempo en el matraz de la vida,
desde el agua primigenia hasta cualquier monstruosa ligazón del carbono
o no somos nada que se pueda tocar con las yemas de los dedos,
nada sino una sombra de las que queman de pronto el horror de los niños
a la que un perro metafísicamente no puede morder aunque gritemos bajo sus dientes
porque en verdad la vorágine enjaulada de nuestra mente nos hace dudar de nuestra
carne,
mientras el impulso cálido de nuestros músculos trae la vacilación a nuestra frente
como dudamos de los falsos dioses o sonreímos a las utopías de los locos
y la vacilación nos hunde en una carcajada de impotencia que se resuelve
hosca hacia todo más allá en el espacio y en el tiempo.

Sólo que cada uno tenemos un nombre y este nombre nos hace ser
no sabemos qué, pero sí ser, aunque sólo sea una hormiga borracha entre los mundos,
un día semilla derramada en el húmedo hervor de un vientre,
fruto del después de la lujuria exánime, vagido sin luz en los ojos y llanto
que vino como una larva ciega de pronto deslumbrada
a añadirse en una cuenta más a un rosario infinito de carne,
llanto y, luego, luz mezclados en el vaso sin fondo de los años,

creciente como un tallo en un bosque de hombres
con un nombre, con nuestro nombre, a preguntar el porqué y el para qué de ser,
como un perro que ladra un ladrido infinito en la madrugada sombría,
sin otra respuesta que la última vibración de su garganta
que se ahoga en el grito desconsolador del silencio.

Porque nuestra primera angustia fue mirar hacia adentro,
donde no mira la piedra ni el árbol ni cualquier bestia de ojos penetrantes,
mirar hacia adentro, donde toda interrogación se pierde
sobre nosotros mismos, como sombras en la caverna del mundo,
sombras en las que hay algo más verdadero que un puñado de arcilla
y es una lágrima, un sollozo, un dolor o una risa.

¡Oh, Dios!, déjame que solo sufra en este ergástulo de angustia,
atado a la brisa que roza con su tibia exhalación mi frente
pero hundidos los pies en el viscoso fango de la tierra,
pues ni piedras ni dioses fuimos hechos, sino como barco sin rumbo entre dos vientos contrarios,

espíritu y carne fundidos en una híbrida copulación desesperante
cuyo abrazo exprime un fuego demasiado amargo.

Y por eso Tú, oh Señor, el que está allá lejos como una luz titubeante
perdido a veces por el fatuo resplandor de una razón encendida de orgullo,
tú que eres la última cosecha de una siembra de duda
tras borrar toda verdad de la negra pizarra del mundo,
tras reír de cualquier afirmación hecha con semblante severo,
rotos los libros absurdos de una intachable sabiduría
y las fórmulas y las leyes cuyas raíces mueren en el vacío,

Solo quedas Tú como algo enteramente inexplicable,
algo que se mira cuando quisiéramos desgarrarnos, desgarrarnos como un vestido,
colmados de un ansia profunda y de una angustia temblante,
solo Tú, el incierto, el desconocido, el ignorado, Tú, como la roja luz chispeante de un faro

que acucia los ojos del timonel rendido ya de su lucha
con la fría e inquieta sinrazón de las tempestades sin alma,
cuando no sabe por qué está allí en medio del mar
ni por qué ha de morir agarrado al yugo sin sentido de la rueda.

RICARDO MOLINA

ODA A MIGUEL DEL MORAL

LA violeta es la viola que pulsas
subiendo escalinatas de alcanfor
hacia sonidos quietos que se matan,
hacia alacranes de muerte silenciosa.

He aquí, granate y noche, tu torero
al filo del clarín, mientras porosa
la madera se bebe los grises y la arena
tritura sonadores cangrejos carmesíes.

He aquí Amarga cuyo amante es el verde,
sombrío enamorado elemental,
que la envuelve sabiendo que si existe
es gracias al conjuro de la mirada de ella.

La fastuosa cena del Bautista
decorativamente metafísica
con el sagrado pan horizontal,
con la intuición salvaje del saltamontes.

La sopa boba, más que albur o guinda
suculenta al mendigo harapiento,
canela del Señor cuyo gracioso aroma
sólo catarlo puede el olfato del ángel.
Tú, misterioso trípode evocador de vidas
en un espiritismo de pinceles,
el corazón prismático en los ojos
y borrascas de lunas en la frente,
miras al grito, el mar arrebatad
de un dios a quien arrastra la luz por los cabellos,
o bien ante la pálida cariátide
la murena acaricias de su fría tristeza.

Frágil lienzo, pindárico, eternizas
si allí escoltado de veladas paroas
cesáreo y mártir de su gloria surge
Manolete parado en su solsticio.

Luego llueve. La niña de la felpa,
del unicornio mágico, del vario

pejel azul, borrosas soledades
hace de ciego pez y ciega alcoba.

Miércoles de Ceniza eterno ríe
del sensible tesoro corrompido,
con óseo rictus cuya seca máxima
nos predica: *Sic transit gloriam mundi*.

Nube rosa ilusión despliega el iris
abrumando la tarde y Primavera
abre para ti solo misteriosa
la alcándara triunfal de los colores.

MARIO LÓPEZ

UBI SUNT DE MUCHACHA LEJANA

A Miguel del Moral

«Perpetuidad. Aquí yace la señorita F. L. A. que perdió la
vida a los dieciséis años de edad y pasó a otra mejor el 31
de Octubre de 1862. R.I.P.»
(Epitafio. Patio Romántico del cementerio
de Bujalance. Córdoba)

De tu existencia apenas si nos queda el recuerdo
de un segundo apellido condenado a extinguirse
y esa fotografía de niña lejanísima
que paulatinamente va enturbiando el olvido.

Pienso en ti: en estas cosas que poco se meditan,
siendo, a pesar de todo, cuestiones importantes.
Pienso en tu breve estancia terrenal, pasajera,
tal la brisa o la niebla o el verdor de los campos.

¿Qué quedó, pues...? ¿Qué aroma de flor permanece
disecado entre páginas amarillas de libros...?
¿Qué canción detenida...? ¿Qué corazón latiendo...?
¿Qué ríos, nuestras vidas, que en Dios no desemboquen...?

Sólo nubes que pasan... El árbol de tu sangre
con pájaros risueños embriagando tu cuerpo
de viva primavera, tu sonrisa, tus ojos,
tu voz, ya cercenadas las raíces del eco...

Espejos sin memoria donde tú te miraste
con adelfas de fiebre o amor en las mejillas
esa brillante víspera de tu baile más pálido
cuando rojos violines ya gemían por tu nuca...

Oh, labios que no existen después de haberte dicho...

Pienso en amigas tuyas de bellísimos nombres
y delgada cintura cuyos rostros quedaron
en aires de familia o acaso sólo en versos...

Laura, Beatriz, Ofelia, Ernestina o Elvira,
desde mil ochocientos recordadas en cintas
de sombreros antiguos, guardados en roperos
donde aún se agita un viento con sol de naftalina...

PABLO GARCÍA BAENA

SONETO
A MIGUEL DEL MORAL

JULIO AUMENTE

FUENTES DE CÓRDOBA

FUENTES de Córdoba mozárabe,
fuente limpia de Cuteclara,
fuente de Abejar en la Sierra,
fuente dulce en Peña Mellaria.

Fuente triple de la Fuenseca,
cayendo el agua rebosada,
escurriendo entre verdina
en la plazuela empedrada.

Fuente seca de la Fuensanta
que todo el año está agostada
y que llenan los sacristanes,
en la Víspera, de agua santa.

Agua helada en la Piedra Escrita
vertiendo sus chorros de plata;
gran fuente en la Corredera
—hoy en Vizconde de Miranda—.

Fuente del Potro, cuyos caños
llenaban las profundas cántaras
las mujeres de la Axerquía
con largas, estrechas cañas.

Caño Gordo en la catedral,
hoy potable —mas no mañana—;
Caño amoroso del Olivo
a quien lo pide con confianza.

Fuentes perdidas —sólo nombres—
de la Salud, la de la Raja,
Cañito de María Ruiz,
o de Bazán, lejana infancia.

Fuente en palacios olvidados,
los Cabrera, Valdelagrana,
la de los Mesa en Pedregosa,
San Cayetano o Santa Ana.

En la Calleja de la Hoguera,
de nombre quizás augural,
taza pequeña, fuente negra,
patio empedrado, naranjal,

donde cuenta doblas moriscas
al crepúsculo, Del Moral...

[Junio, 1984]

VIÑETA

COLOFON

CONGRESO INTERNACIONAL
MANUEL ALTOLAGUIRRE 1905-1959

ANTONIO del CASTILLO

Pablo García Baena

ORIGEN, EL LUGAR

La Comunidad Francisdana del Convento de San Pedro el Real, hoy Parroquia de San Francisco y San Eulogio, encarga en 1663 para la ornamentación del Claustro bajo de su patio principal (tenía 12 ó 14 patios), una serie de cuadros a distintos pintores con escenas de la vida y milagros de su fundador, San Francisco de Asís. Parece que el conjunto se encomienda mayoritariamente a Juan de Alfaro, pintor de moda en aquellos días y recién llegado de la Corte (el snobismo es también pecado de los frailes) y al pintor sevillano José de Saravia. Sólo el cuadro que hoy nos ocupa, el Bautizo de San Francisco de Asís, lleva sin decirlo la firma enigmática de Antonio del Castillo, el gran pintor del Barroco cordobés.

Parte de las galerías donde fueron colgados los lienzos, podemos hoy admirarlas en restauración casi terminada para entregar a la tribu de niños que quieren ser Beckham. Derruído el cuadrado patio (ya en el Siglo XLX sólo quedaba en pié el mismo ángulo de arcadas que ahora vemos y que nos permite disfrutar del campanario en armonía de arquitectura.

De este rincón hizo el grabados Parcerisa una litografía que ilustraba el libro Recuerdos y Bellezas de España. Lo que no ha llegado a nosotros es el templete que cobijaba una fuente, pero que D. Pedro de Madrazo nos describe en amena prosa romàntica: "Una fuente cubierta con pequeña cúpula pintada por dentro que denota grande antigüedad. Los robustos arcos que la sostienen descansan en columnas de fustes y capiteles desigyales, romanos unos, árabes otros. La pila ochavada de la fuente y su tazón de fororma, sostenido en cuatro fust

cilíndricos sin ninguna moldura, que son evidentemente trozos de columnas antiguas, parecen reliquias de un baptisterio mozárabe. Y sigue Madrazo: No había más morador que un pobre sillero, al cual le venía tan sobrada la monástica clausura, que se había bajado a un rincón de su inmenso patio.

Era costumbre en la mayoría de los Monasterios, adornar los claustros con al tares ó cuadros. Claustros del Escorial, de Guadalupe, de la Cartuja de Granada, con las pinturas de Sanchez Cotán, ó el San Buenaventura sevillano, con los lienzos de Valdés Leal. En Córdoba, aparte del que hoy nos ocupa, en las galerías porticadas del patio barroco de la Merced, el pintor jiennense José Cobo y Guzmán escenificó la vida de San Pedro Nolasco en cuadros hoy dispersos en el edificio de la Diputación. En Jesús Nazareno, Antonio Torrado narra la vida del Venerable Cristóbal de Santa Catalina, fundador de la casa.

Este es el lugar, el origen; viene ahora la ciudad, el entorno.

LA CIUDAD, EL ENTORNO

A pesar del verso del Conde de Villamediana; Un vulgo necio y un Góngora discreto, Córdoba era en el Siglo XVII una ciudad culta. Siglo de transición, los grandes nombres de Pablo de Céspedes, de Luis Carrillo Sotomayor, de Juan Rufo, de Francisco del Rosal, de Luis de Góngora, desaparecen con las primeras décadas de la centuria. La Córdoba parca, lineal y severa que era en la pintura como un reducto renacentista - recuérdense los murales de César Arbasia- admite y se asombra ante la eclosión de los abigarrados empíreos del magno pintor Acisclo Antonio Palomino, con nubes que pesan y sostienen balaustradas de cortes celestiales ó el carro de fuego y caballos desbocados que raptan al profeta Elías en el gran lienzo carmelitano de Valdés Leal. Todo este esplendor encuentra su reverberación en las grandes fábricas de los altares cordobeses que labran Hurtado Izquierdo, Félix Morales ó Domingo de Bada ya al iniciarse el siglo XVIII. En la frontería de esas dos corrientes, Antonio del Castillo es el fiel que señala el punto justo en la mesura elegante de las indumentarias, el naturalismo de los tipos humanos, la gravedad, podríamos decir helénica, de sus arcángeles.

Pero¿cómo vivía esa Córdoba agrícola azotada de calamidades, sequías, epidemias, guerras? Para conjurar tanta desdicha estaba el lado festivo en las procesiones, toros, - la lidia podía ser hasta de diocho toros- rogativas y desagravios. El doctor Enrique Vaca de Alfaro nos dejó en delicioso y curiosísimo libro, la descrpción de unas fiestas a la Purísima, en Santa Marina. Con la retórica empalagosa y fascinante de su tiempo, 1.662, apratando mitologías, musas y jeroglíficos, encontramos el minucioso pormenor de las juncias,

los altares, los pebetes, los fuegos de artificio. En el engolamiento de las octavas reales pinta, más con la paleta de su hermano Juan de Alfaro, que con sus palabras, el paso de la comitiva:

Al compás de la música armoniosa
pasó la procesión, dejando el fuego
que arrojaba la máquina asombrosa
con pompa, majestad, gala y sosiego.
Al arco del Bailío numerosa,
y en frente de él halló la vista luego
otro altar ostentoso, rico y grave,
tan grande que no hay pluma que lo alabe.

Las procesiones del Corpus, de Jesús Nazareno, ó del Cristo de las Mercedes, detalladamente descritas por Ramírez de Arellano, y en nuestros días por Aranda Doncel, tenían, en el paso del Corpus, un ceremonual que incluía una parte festiva como los bailes de gitanas ó de gigantes, ó las fuentes de vino. El pueblo se divierte rn rl regocijo de las tradicionales bullas.

EL PINTOR

En una casa de la calle de Muñices, frente al antiguo caserón de los Muñiz de Godoy, muere Antonio del Castillo el 2 de Febrero de 1.668. Doblarían las campanas de la Magdalena en la mañana lluviosa, tan semejante a esta de hoy en la que yo paso ante su fachada blanqueada. Allí está, un poco alta, la lápida que recuerda el tránsito del pintor.

Palomino, inducido por las noticias que le daba el insidioso Alfaro, cuenta que murió al contemplar la superioridad de unos cuadros de Murillo y el !Castillo ha muerto! que él mismo exclamara spjaría como ese toque fúnebre cerrando la mañana.

Pero no, Castillo no murió de envidia, sino de melancolía, el grave mal que afecta a tantos pintores cordobeses.

Su vida azarosa, en el desconcierto cumún de la adolescencia, su padre Aguatín del Castillo muere apenas cuando él tiene 10 años, le hace ir de un taller a otro entre los pintores amigos de su padre y pasa de pintor de Santos de bulto a barrista de pequeñas figuras decoradas. Se casa a los 19 años con una viuda, Catalina de la Nava, y cuando ésta fallece le deja, entre otras mandas, la cama matrimonial como un buen recuerdo. Su inquietud amorosa le hace ir por dos veces más al casamiento, la última con Francisca de Almoguera, de algún recurso y noble escudo con bordura de oro, un oro que no desdeña el dorado de los vinos de Montilla, pues tabernas de Almoguera son tradicionales en el barrio de Santa Marina. Del mismo apellido sería Maria Josefa de Almoguera, cordobesa bisabuela de Picasso.

Dando tumbos como en su vida va su pintura, no en el dibujo, en el que siempre fué maestro, sino en la conquista del color y el claroscuro, la luz casi cinematográfica, que venía de Italio con Caravaggio, y que hace ese impresionante fondo tenebrista de su cuadro del calvario. La luz irradia desnuda desde el Crucificado, enhiesto en el negror de la tormenta, y un aire que petrifica el movimiento y pligues del sudario, llega hasta María, que apenas si junta las manos emergiendo domo pálidas flores entre la amplitud azul gris del manto.

Peró Antonio del Castillo es también poeta, poeta gongorino, naturalmente, aunque sólo conozcamos de su estro poético una silva dividida en seis estancias, con la que alcanza un segundo premio, era una salvilla de plata, en unas justas poéticas en honor de San Rafael. En lo que no se ponen de acuerdo los eruditos es en el tema escogido para la silva, pues mientras Redel dice que fué la revelación al Obispo Don Pascual, José Maria Ortiz Juarez afirma que es la aparición del Arcangel a Simón de Sousa, Comendador de la Merced. Y así es efectivamente, ya que Castillo hace alusión al origen portugués del Comendador llamándole "lusitano venerable".

De todos modos, la salvilla se utilizaría para servir las jícaras de chocolate a Don José de Valdecañas y Herrera, protector fervoroso de Castillo y que formó parte del Jurado en el torneo poético.

EL CUADRO

La leyenda áurea, los añalejos, los breviarios, el año cristiano, nos cuentan el viaje del joven peregrino que llega hasta Asís para presenciar el bautizo de Francisco, el hijo del rico mercader Bernardone. Sin embargo Giotto, el primer pintor de la leyenda antigua franciscana, no narra en los frescos de la basílica de Asís este preliminar prodigio.

Siguiendo la invención, el peregrino se transfigura en ángel, tal y como en tantas fábulas de ángeles mancebos. Así, al invitado celestial, Castillo lo hace centro del cuadro sosteniendo al Niño desnudo, que no parece tener miedo a la hermana agua vertida sobre su cabeza por un obispo barbudo, casi un San Agustín ó un profeta, de tal manera el cielo quiere testificar la importancia del neófito. Las alas del ángel, de una pesantez escultórica, hacen recordar al Castillo joven, pintor de imágenes de bulto.

La grave asamblea que rodea la pila bautismal, el clérigo que levanta la rizada vela encendida, el apuesto acólito con la manguilla ó cruz parroquial, la figura [illegible] casi perdida del que sostiene el báculo, tienen la autenticidad del retrato impasibles ante el milagro, pero sin el acartonamiento de Pacheco ó de Pantoja de la Cruz, y son sin duda personajes del círculo del pintor: ¿plateros, canónigos, nobleza? El grupo familiar, relegado a un segundo término, se ordena tras una mesa credencia vestida que exhibe unas bandejas, una estola, útiles del oficio sacro. Los padres, demasiado jóvenes, ó padrinos, sostienen un lienzo con festón de encaje presumiblemente

ORIGEN, EL LUGAR

La Comunidad Franciscana del Convento de San Pedro el Real, hoy Parroquia de San Francisco y San Eulogio, encarga en 1663 para la ornamentación del Claustro bajo de su patio principal (tenía 12 ó 14 patios), una serie de cuadros a distintos pintores con escenas de la vida y milagros de su fundador, San Francisco de Asís. Parece que el conjunto se encomienda mayoritariamente a Juan de Alfaro, pintor de moda en aquellos días y recién llegado de la Corte (el snobismo es también pecado de los frailes) y al pintor sevillano José de Saravia. Sólo el cuadro que hoy nos ocupa, el Bautizo de San Francisco de Asís, lleva sin decirlo la firma enigmática de Antonio del Castillo, el gran pintor del Barroco cordobés.

Parte de las galerías donde fueron colgados los lienzos, podemos hoy admirarlas en restauración casi terminada para entregar a la tribu de niños que quieren ser Beckham. Derruído el cuadrado patio (ya en el Siglo XIX sólo quedaba en pié el mismo ángulo de arcadas que ahora vemos y que nos permite disfrutar del campanario en armonía de arquitectura.

De este rincón hizo el grabados Parcerisa una litografía que ilustraba el libro Recuerdos y Bellezas de España. Lo que no ha llegado a nosotros es el templete que cobijaba una fuente, pero que D. Pedro de Madrazo nos describe en amena prosa romàntica: "Una fuente cubierta con pequeña cúpula pintada por dentro que denota grande antigüedad. Los robustos arcos que la sostienen descansan en columnas de fustes y capiteles desiguales, romanos unos, árabes otros. La pila ochavada de la fuente y su tazón, de una, sostenido en cuatro fustes

cilíndricos sin ninguna moldura, que son evidentemente trozos de columnas antiguas, y parecen reliquias de un baptisterio mozárabe, y sigue Madrazo: No había más morador que un pobre sillero, al cual le venía tan sobrada la monástica clausura, que se había bajado a un rincón de su inmenso patio, donde teñía sus pocos y trenzaba sus aneas.

Era costumbre en la mayoría de los Monasterios, adornar los claustros con al-tares ó cuadros. Claustros del Escorial, de Guadalupe, de la Cartuja de Granada, con las pinturas de Sanchez Cotán, ó el San Buenaventura sevillano, con los lienzos de Valdés Leal. En Córdoba, aparte del que hoy nos ocupa, en las galerías porticadas del patio barroco de la Merced, el pintor jiennense José Cobo y Guzmán escenificó la vida de San Pedro Nolasco en cuadros hoy dispersos en el edificio de la Diputación. En Jesús Nazareno, Antonio Torrado narra la vida del Venerable Cristóbal de Santa Catalina, fundador de la casa. y en el mano S. Pablo de los monteros os dominicos los lienzos son de Zurbarán.

Este es el lugar, el origen; viene ahora la ciudad, el entorno.

LA CIUDAD, EL ENTORNO

A pesar del verso del Conde de Villamediana; Un vulgo necio y un Góngora discreto, Córdoba era en el Siglo XVII una ciudad culta. Siglo de transición, los grandes nombres de Pablo de Céspedes, de Luis Carrillo Sotomayor, de Juan Rufo, de Francisco del Rosal, de Luis de Góngora, desaparecen con las primeras décadas de la centuria. La Córdoba parca, lineal y severa que era en la pintura como un reducto renacentista - recuérdense los murales de César Arbasia- admite y se asombra ante la eclosión de los abigarrados empíreos del magno pintor Acisclo Antonio Palomino, con nubes que pesan y sostienen balaustradas de cortes celestiales, ó el carro de fuego y caballos desbocados que raptan al profeta Elías, en el gran lienzo carmelitabo de Valdés Leal. Todo este esplendor encuentra su reverberación en las grandes fábricas de los altares cordobeses que labran Hurtado Izquierdo, Félix Morales ó Domingo de Bada, ya al iniciarse el siglo XVIII. En la frontería de esas dos corrientes, Antonio del Castillo es el fiel que señala el punto justo en la mesura elegante de las indumentarias, el naturalismo de los tipos humanos, la gravedad, podríamos decir helénica, de sus arcángeles.

Pero¿cómo vivía esa Córdoba agrícola, azotada de calamidades, sequías, epidemias, guerras? Para conjurar tanta desdicha estaba el lado festivo en las procesiones, toros, - la lidia podía ser hasta de dicho toros- rogativas y desagravios. El doctor Enrique Vaca de Alfaro nos dejó en delicioso y curiosísimo libro, la descrpción de unas fiestas a la Purísima, en Santa Marina. Con la retórica empalagosa y fascinante de su tiempo, 1.662, apartando mitologías, musas y jeroglíficos, encontramos el minucioso pormenor de las juncias,

los altares, los pebetes, los fuegos de artificio. En el engolamiento de las octavas reales pinta, más con la paleta de su hermano Juan de Alfaro, que con sus palabras, el paso de la comitiva:

> Al compás de la música armoniosa
> pasó la procesión, dejando el fuego
> que arrojaba la máquina asombrosa
> con pompa, majestad, gala y sosiego.
> Al arco del Bailío numerosa,
> y en frente de él halló la vista luego
> otro altar ostentoso, rico y grave,
> tan grande que no hay pluma que lo alabe.

Las procesiones del Corpus, de Jesús Nazareno, ó del Cristo de las Mercedes, detalladamente descritas por Ramírez de Arellano, y en nuestros días por Aranda Doncel, tenían, en el fasto del Corpus, un ceremonial que incluía una parte festiva, como los bailes de gitanas ó de gigantes, ó las fuentes de vino. El pueblo se divierte con el regocijo de las tradicionales bullas. Los penitentes de las distintas congregaciones enchacan de sangre la madrugada al claror de los cirios.

EL PINTOR

En una casa de la calle de Muñices, frente al antiguo caserón de los Muñiz de Godoy, muere Antonio del Castillo el 2 de Febrero de 1.668. Doblarían las campanas de la Magdalena en la mañana lluviosa, tan semejante a esta de hoy en la que yo paso ante su fachada blanqueada. Allí está, un poco alta, la lápida que recuerda el tránsito del pintor.

Palomino, inducido por las noticias que le daba el insidioso Alfaro, cuenta que murió al contemplar la superioridad de unos cuadros de Murillo y el !Castillo ha muerto! que él mismo exclamara sonaría como ese toque fúnebre, cerrando la mañana.

Pero no, Castillo no murió de envidia, sino de melancolía, el grave mal que afecta a tantos pintores cordobeses.

Su vida azarosa, en el desconcierto común de la adolescencia, (su padre Aguatín del Castillo muere apenas cuando él tiene 10 años) le hace ir de un taller a otro entre los pintores amigos de su padre, y pasa de pintor de Santos de bulto a barrista de pequeñas figuras decoradas. Se casa a los 19 años con una viuda, Cataliba de la Nava, y cuando ésta fallece le deja, entre otras mandas, la cama matrimonial como un buen recuerdo. Su inquietud amorosa le hace ir por dos veces más al casamiento, la última con Francisca de Almoguera, de algún recurso y noble escudo con bordura de oro, un oro que no desdeña el dorado de los vinos de Montilla, pues tabernas de Almoguera son tradicionales en el barrio de Santa Marina y todavía las hay. Del mismo apellido sería Maria Josefa de Almoguera, cordobesa bisabuela de Picasso.

Dando tumbos como en su vida va su pintura, no en el dibujo, en el que siempre fué maestro, sino en la conquista del color y el claroscuro, ña luz casi cinematográfica, que venía de Italio con Caravaggio, y que hace ese impresionante fondo tenebrista de su cuadro del Calvario. La luz irradia desnuda desde el Crucificado, enhiesto en el negror de la tormenta, y un aire que petrifica el movimiento y pligues del sudario, llega hasta María, que apenas si junta las manos, emergiendo domo pálidas flores entre la amplitud azul-gris del manto.

Pero Antonio del Castillo es también poeta, poeta gongorino, naturalmente, aunque sólo conozcamos de su estro poético una silva dividida en seis estancias, con la que alcanza un segundo premio, (era una salvillà de plata) en unas justas poéticas en honor de San Rafael. En lo que no se ponen de acuerdo los eruditos es en el tema escogido para la silva, pues mientras Redel dice que fué la revelación al Obispo Don Pascual, José Maria Ortiz Juarez afirma que es la aparición del Arcangel a Simón de Sousa, Comendador de la Merced. Y así es efectivamente, ya que Castillo hace alusión al origen portugués del Comendador llamándole "lusitano venerable".

De todos modos, la salvilla se utilizaría para servir las jícaras de chocolate a Don José de Valdecañas y Herrera, protector fervoroso de Castillo y que formó parte del Jurado en el torneo poético.

EL CUADRO

La leyenda áurea, los añalejos, los breviarios, el año cristiano, nos cuentan el viaje del joven peregrino que llega hasta Asís para presenciar el bautizo de Francisco, el hijo del rico mercader Bernardone. Sin embargo Giotto, el primer pintor de la leyenda antigua franciscana, no narra en los frescos de la basílica de Asís este preliminar prodigio.

Siguiendo la invención, el peregrino se transfigura en ángel, tal y como en tantas fábulas de ángeles mancebos. Así, al invitado celestial, Castillo lo hace centro del cuadro sosteniendo al Niño desnudo, que no parece tener miedo a la hermana agua, vertida sobre su cabeza por un obispo barbudo, casi un San Agustín ó un profeta, de tal manera el cielo quiere testificar la importancia del neófito. Las alas del ángel, de una pesantez escultórica, hacen recordar al Castillo joven, pintor de imágenes de bulto.

La grave asamblea que rodea la pila bautismal, el clérigo que levanta la rizada vela encendida, el apuesto acólito con la manguilla ó cruz parroquial, la figura casi perdida del que sostiene el báculo, tienen la autenticidad del retrato, impasibles ante el milagro, pero sin el acartonamiento de Pacheco ó de Pantoja de la Cruz, y son sin duda personajes del círculo del pintor: ¿plateros, canónigos, nobleza? El grupo familiar, relegado a un segundo término, se ordena tras una mesa credencia vestida, que exhibe unas bandejas, una estola, útiles del oficio sacro. Los padres, demasiado jóvenes, ó padrinos, sostienen un lienzo con festón de encaje presumiblemente

para abrigar al Niño tras la ceremonia. La pila bautismal, en su armonioso decorado de gallones y cartelas, rebela al Castillo creador de bocetos para estatuas, fuentes, obras de platería. Todo el escenario está montado teatralmente sobre un escalón, que parece esperar el non fecit Alfaro, el grafitti, diriámos ahora, del autor.

Bajando la grada están los niños delicadamente vivos y azules, portando toallas, bates, ánforas, crismales. Tienen el candor malicioso de la inocencia. En el lado opuesto, el enigmático caballero tenido para algunos biógrafos como Don Sebastián de Herrera, y para otros el autorretrato del pintor. Elegante en la severidad de su traje de luto, acuchillado en las mangas, el almidonado cuello parece sostener una cabeza decapitada que interroga al espectador. El brazo izquierdo extendido con el sombrero chambergo indica el rótulo como dice Rafael Ramirez de Arellano: "Letrero y retrato se completan y quiere decir, para los amigos y contemporáneos del artista, lo pinté yo, el retratado, no lo pintó Alfaro."

PABLO GARCIA BAENA.

Buenas noches, por favor les recuerdo que apaguen los móviles.

Agradecer a Autoridades, amigos y compañeros de Pablo García Baena, Prensa, amigos peñistas y amigos todos en general, su presencia y compañía en este Miércoles de Pasión de 2015, en la que la Peña Azahara, celebra su Trigésima Quinta Exaltación de la Saeta.

En su labor cultural, la Peña Azahara ha buscado desde su fundación, la participación de las personas más idóneas y mejor conocedoras de los temas a tratar.
Hoy no podía ser de otra forma y contamos con la presencia de Pablo García Baena "uno de los mayores poetas de la España de hoy, de las

Españas" como afirma tajante Luís Antonio de Villena.
La Peña Azahara le da la bienvenida, a esta su casa, agradeciéndole la gentileza de aceptar nuestra invitación, y sintiéndonos tremendamente orgullosos de poder contar hoy con su presencia.

Pablo García Baena para su familia no es Pablo, es "nuestro querido Tío Fali" debido a la dualidad de nombres Rafael-Pablo, o Pablo-Rafael según para quien.

Sería iluso, por mi parte, pretender presentar a Pablo García Baena desde una perspectiva académica y literaria pues que añadir a las palabras de Luís Antonio de Villena. Por ello, y contando con su comprensión, me permito presentar a Pablo García Baena, desde una perspectiva diferente: como mi

querido Tío Fali, es decir como persona, y no como poeta.

En enero de 2015, en su viaje a Filipinas el Papa Francisco afirmaba: "no es necesario ser religioso para ser buena persona, las ha habido a lo largo y ancho de la historia a la vez que se han cometido muchas atrocidades en el nombre de Dios". Mi Tío Fali es sobre todo y ante todo una de esas buenas personas, sencillo, modesto, humilde, con un elevado concepto de la amistad y la familia.

Visión seguramente subjetiva fruto de mi especial cariño hacia él, pero que al ser compartida y manifestada por otros, como expondré a continuación, aportan objetividad a la misma.

El 17 JUN 1984 con motivo de la Concesión del Premio Príncipe de Asturias, el crítico literario José Antonio Frias ,lo describe como un

hombre muy sencillo, un solitario, al que mi Tío le confiesa " en el fondo tengo una vocación monástica frustrada, lo que me gusta es la soledad, estar con los amigos, y los placeres sencillos".

El 24 MAR 2001. Hector Marquez con motivo de la presentación de su libro Recogimiento, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga dice de él "Sólo la educada inteligencia y el fino sentido del humor de Pablo García Baena le permiten ir recibiendo distinciones y homenajes sin que se le alteren las glándulas de la vanidad. Todos los que conocen a García Baena lo definen como 'una buenísima persona', al que los años y homenajes no le cambian el pulso, hay quien se pavonea de lo que tiene; él sigue siendo la misma persona con la misma sencillez que llegó a Málaga hace 35 años desde Córdoba.

Manuel Planelles en 19 MAY 2006 tras publicar su poemario *Los campos Elíseos*, lo define como Humilde, y recoge como respuesta"no soy más que dos renglones en la historia de la Literatura"

Luis Antonio de Villena 30 SEP 2006, amen de los elogios citados al comienzo dice de él: "es educadamente sobrio, un pagano del cristianismo romano y apostólico, con cruz pero sin hogueras, con una infinita y jubilosa tolerancia, no cree en batallas por tronos o tiaras literarias, y que no dará la razón a los ninguneadores que actúan por bandería, es lo opuesto al medro y a la cucaña. Se le cita menos que a otros poetas, o lo reducen a Andalucía – y no le importa".

De su elevado concepto de la amistad nos da idea su entrañable relación, casi familiar con Miguel del

Moral y Fray Cantueso. Junto a ellos y otros intelectuales inician el 17/04/1949 la refundación de la Hermandad del Santísimo Cristo de los Remedios y Benditas Ánimas del Purgatorio la Muy Humilde y Antigua Hermandad Sacramental del Santísimo Cristo del Remedio de Ánimas que procesiona el lunes santo de 1951, aunque como dice la canción tenga su corazón partío entre ésta y " La señora de Córdoba" Nuestra Señora de los Dolores.

Manuel Planelles, en mayo de 2006, escribe "Los poetas de *Cántico* tenían una serie de cosas comunes, principalmente el cuido por el lenguaje y una amistad entrañable entre todos".

Javier Rodríguez Marcos 10 MAY 2008, con motivo de la Concesión el Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía le entrevista y escribe "resalta su discreción, y como el estruendo infatigable del teléfono le

mantuvo "aterrado" toda la tarde, pues pese al reconocimiento no sueña con los premios, porque no tiene "manías de coleccionar".
Y graba:"Pensé en mi familia. Y en los amigos de *Cántico* ya muertos. Ellos merecían algo que sólo me ha llegado a mí. Los premios compensan, claro, pero lo que de verdad compensa son los amigos que nunca dejaron de creer en lo que hacías, no esperaba este premio, y he sentido mucha emoción al recordar a todos los amigos y a la familia".

Finalmente y termino, la familia.
Dos vivencias personales, sencillas, cotidianas, del día a día que a pesar del tiempo transcurrido permanecen nítidas en la memoria:
Una: su comprensión y amor por los niños. En las Navidades de 1953/1954 mi Tio Fali, velaba en casa todas las noches a su padre, que

fallece el 24 de enero de 1954, y en su vigilia ante mi petición diaria antes de quedar dormido cansado de jugar todo el día, hace por mi un trabajo vacacional, un cuaderno de algebra con operaciones y problemas.
Otra: Transmitir lo importante que es la realización de nuestras ilusiones.
Diez años después, mi ilusión ingresar en la ETSIIM, contraria a la de mi familia que desea me quede a estudiar en Córdoba. Mi última convocatoria.
Mi Tío, regresa de un viaje por Europa y parte de África algo que siempre había deseado e ilusionado. La experiencia de su vida, un sueño realizado. Su expresión corporal y su forma de narrarlo son la viva imagen de la felicidad, la libertad y la independencia, el ejemplo a seguir que yo necesitaba.

Me cuenta maravillosos recuerdos de su padre, guarda fotografías muy queridas en la que está junto a él cuando tenía ocho años. En su piso conviven los libros y los santos, la mayoría recuerdos de familia. "Siempre fui muy amigo de los santitos","Son cosas de familia","Me las dio una tía mía, la tía Julia monja, porque notó que de niño me fijaba en las cosas antiguas", me confiesa.

Me habla de como su padre, estudió en la Escuela de Artes y Oficios, y entre otros trabajos realizó una cruz para el Cristo de Gracia. Y como lo llevaba a todos lados, a ver conciertos a la catedral, a ver pasar el entierro de Julio Romero de Torres al balcón de la casa de su Tío-Abuelo Ángel en la calle Librería, uno de los fieles encargado de la conservación y mantenimiento de Nuestra Señora del Socorro y de su ermita, o al campo de fútbol del

América, aunque a él le gustaba ver pasar los trenes desde la grada más que el fútbol.
Adoraba a sus hermanos, y cómo le llevaban a "correr calles". Su hermano Antonio su ídolo, Aparejador de la Confederación Hidrográfica y Profesor Titular de la Escuela de Arte y Oficios, todas las mocitas de Córdoba estaban enamoradas de él. Entristece cuando recuerda como su vida cambió por completo con su prematura muerte en 1938 por una pulmonía por falta de antibióticos.

Es hora de concluir, y de que mi querido Tío Fali, de paso al insigne poeta Pablo García Baena en esta Trigésima Quinta Exaltación de la Saeta de la Peña Azahara.
Muchas gracias.