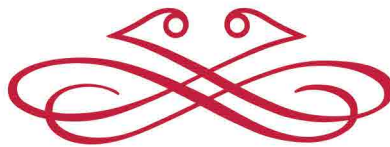


POETA Y MAR

SEIS ESTUDIOS SOBRE EL MAR
EN LA POESÍA ESPAÑOLA



JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
(Ed.)

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS
Juan Ramón Jiménez

POETA Y MAR
SEIS ESTUDIOS SOBRE EL MAR
EN LA POESÍA ESPAÑOLA

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS
Seis estudios sobre el mar






POETA Y MAR
SEIS ESTUDIOS SOBRE EL MAR
EN LA POESÍA ESPAÑOLA


JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
ED.



DATOS EDICIÓN

PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO EBOOK: AGOSTO 2019
PRIMERA EDICIÓN EN FORMATO PAPEL: AGOSTO 2019

© Servicio de Publicaciones 
Universidad de Huelva

© José Manuel Rico García (Ed.) 

I.S.B.N. (papel): 978-84-17776-46-6
E.I.S.B.N. (pdf): 978-84-17776-47-3
E.I.S.B.N. (epub): 978-84-17776-48-0

Dépósito legal: H 184-2019

CEP

Poeta y mar : seis estudios sobre el mar en la poesía española / José Manuel Rico García (ed.). – Huelva : Universidad de Huelva, 2019

220 p. ; 21 cm.—(Biblioteca de estudios juanramonianos (Universidad de Huelva) ; 5)

ISBN (papel) 978-84-17776-46-6
ISBN (.pdf) 978-84-17776-47-3
ISBN (epub) 978-84-17776-48-0

1. Poesía española – Historia y crítica. 2. Poesía española – Temas, motivos. 3. El mar en la literatura I. Rico García, José Manuel. I Universidad de Huelva. II. Título. III. Serie

821.134.2-1.09

PAPEL


Papel
Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación
Rústica, Fresada


Printed in Spain. Impreso en España.

Diseño, Maquetación y Ebook
MAQUETACIÓN

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva es miembro de UNE 

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

 [Clique para mayor información](#)



EL EBOOK LE PERMITE



Citar el libro



Navegar por
marcadores e
hipervínculos



Realizar
notas y
búsquedas
internas



Volver al
índice pul-
sando el pie
de la página



Comparte
#LibrosUHU



Únete y comenta



Novedades a
golpe de clic



Nuestras
publicaciones en
movimiento



Suscríbete a
nuestras
novedades



ÍNDICE

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA SEIS CALAS EN EL MAR DE LA POESÍA ESPAÑOLA INTRODUCCIÓN AL VOLUMEN	9
MERCEDES BREA EL MAR EN LOS TROVADORES GALLEGO-PORTUGUESES	25
JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA CERVANTES Y GÓNGORA ANTE LA ARMADA INVENCIBLE: PROFECÍA Y MESIANISMO	49
JOSÉ RIENDA EL MAR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL XIX: LA "CANCIÓN DEL PIRATA"	75
ELOY NAVARRO DOMÍNGUEZ UN ESPEJISMO MARINO EN EL <i>DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO</i> : "ARGAMASILLA DEL MAR"	99
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA EL POEMA "MAR" ("PARECE, MAR, QUE LUCHAS") DE <i>DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO</i> Y EL MAR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DESPUÉS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	165
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA "LA MECÁNICA DEL MAR". REPRESENTACIÓN E HISTORIA EN <i>ARDE EL MAR</i> (1966), DE PERE GIMFERRER	193



SEIS CALAS EN EL MAR DE LA POESIA ESPAÑOLA
INTRODUCCIÓN AL VOLUMEN

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

El ignorado poeta del *Libro de Apolonio* supo cifrar en dos versos el temor ancestral que el mar inspiraba a sus semejantes: «El mar, que nunca tovo leyaltat ni belmez/cámiase muy privado, ensañafe rafez» (107ab). Camino de Pentápolis, el héroe, *el buen rey Apolonio*, naufragó, víctima de la cualidad más siniestra del mar, la falta de compasión (“belmez”), impiedad que la cartografía medieval imaginó poblando las aguas oceánicas con aterradoras figuras del bestiario. Los componentes odiseicos del relato, filtrados por la clerecía de su autor, vinculaban el poema con uno de los motivos fundacionales de la ficción literaria: el viaje, salpicado de riesgos y desafíos, como experiencia de conocimiento y camino de perfección.

La presencia del mar en el *Libro de Apolonio* constituye una inspirada excepción en el panorama de nuestra literatura medieval. Los clérigos y juglares castellanos, por lo general, no tuvieron un conocimiento directo del mar, sino diferido a través del acervo libresco de la cultura latina medieval. Las referencias que se esforzó en espigar José Manuel Blecua¹ para la que continúa siendo la mejor antología sobre el tema son, por lo general, anecdóticas. En ellas se nos ofrece un mar de atrezo; tales fueron el que contempló el Cid desde las murallas del alcázar de Valencia, el que sirvió de soporte al «Milagro del náufrago salvado» de Berceo, o del que se valieron como telón de fondo las alegóricas *naos d' amores* de Johan Dueñas o Gil Vicente. Solo el órfico y seductor canto del marinero que “el mar ponía en calma” en el romance del infante Arnaldos supo captar el enorme poder de sugerencia del motivo. Por lo demás, es inevitable recordar la ecuación lineal entre mar y muerte, dictada por el *Eclesiastés*, en los versos de las *Coplas* de Jorge Manrique y en otros avisos para bien morir semejantes. En fin, los poetas de la *Castilla mística y guerrera* que idealizarían los noventayochistas conocieron, por así decirlo, un mar de oídas.

¹ José Manuel Blecua, *El mar en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.

El mar solo mostró su verdadera naturaleza en la literatura peninsular de la Edad Media a través de la lírica galaico-portuguesa. Las cantigas representaron por primera vez un mar reconocible, un mar del que se podía oír el acompasado e incesante son de sus ondas mimetizado en las repeticiones y paralelismos de los dísticos monorrimos y del refrán que configuraron su principal modalidad compositiva. Las cualidades sonoras del verso permitían a los oyentes recrear en su conciencia las propiedades del mar como si estuviera ante sus ojos. Cada mar tiene su olor, su color, su geografía precisa y su nombre, y con tales atributos nos mostraron el de las rías gallegas Martín Codax, Estevan Coelho, Pai Gomes Charinho, Nuno Porco, Johan de Cangas o el ignoto Meendinho. Con todo, frente a lo que cabría pensar, la profesora Mercedes Brea revela en el ejemplar trabajo que recoge este volumen que solo treinta y tres de las cantigas incluyen el término *mar* entre sus versos —la más de las veces en referencias ocasionales—, es decir, un exiguo dos por ciento de las conservadas en los cancioneros. Pero esto no obsta, como subraya Mercedes Brea, para que la importancia cualitativa de ese reducido grupo de cantigas y del motivo haya adquirido una significación determinante para la recepción del género.

El mar formó parte esencial de la existencia de algunos trovadores gallegos, por ello, en sus manos ganó complejidad, se llenó de matices; en suma, se añadieron sutiles variaciones sobre un tópico que en gran medida se había trivializado. En la desgarrada imprecación de la cantiga de amor de Roi Fernandes (“maldita seja’ l mare/ que mi faz tanto male”) se resume y adensa la relación de hostilidad entre el hombre y el océano en la costa atlántica gallega. Su identificación con la muerte es repetida también en las cantigas de amigo porque tal equivalencia es fruto de la propia experiencia y conocimiento que del mar tenían los trovadores. Para quien conociera la isla de San Simón y su ermita, la voz de la joven cercada por las olas en la única cantiga conocida de Meendinho suscitaría terror pánico al oír su lamentable destino deletreado en el verso: “morrerei eu, fremosa, no alto mar”. La angustiada voz del sujeto de la enunciación prefiguraba en la salmodia de sus versos los matices trágicos con que Rosalía de Castro tiñó la *Costa da Morte* y su fuerza arrebatadora en algunos poemas y en *La hija del mar*, la expresión más acabada de la novela romántica en España.

Enriquecido por los matices que la lírica galaico-portuguesa había aportado al tratamiento del mar, su contenido simbólico penetró y dejó sus mejores testimonios en la antigua lírica popular castellana conservada en los cancioneros poéticos y musicales de los siglos XV, XVI y XVII o en los villancicos, glosas, ensaladas, romances y demás formas de la poesía patrimonial revitalizadas por los poetas cultos de nuestro

Siglo de Oro. El mar adquirirá un enorme poder de sugerencia por gracia del laconismo de aquellos poemitas populares. En ellos reaparece el sentimiento de nostalgia, el amor, la muerte, la ausencia o el temor a lo desconocido. Apenas dos versos podían concentrar todo la capacidad de sugestión del motivo. Así, el poemita recogido en el llamado *Cancionero sevillano de Nueva York*, “¡Ola, que me lleva la ola/ Hola, que me lleva la mar”, fue adaptado en romances y glosas, incluido en ensaladas y villancicos, o vuelto a lo divino e imitado por Góngora y Lope. Otros apelan a la intercesión de Dios ante el temor cervical que inspiraba: «En tan hermoso mar, ¡ay, Dios!, ¿si m'è de anegar?». Este reapareció en el *Romancero general* de 1604, recuperado y adaptado en el estribillo del romance «Entre mortales suspiros» (“Ay, que en el mar de mis ojos/ el alma se está anegando”), versos que el propio Lope, ambarcado en el *mar de amar* acomodó con maestría en la segunda jornada de la comedia famosa de *Lucinda perseguida*. Variaciones de este fueron recopiladas por Margit Frenk en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*²: “¡Ay que me llevan las olas del mar! /¡Ay, Dios!, ¿si me llevarán?”; “Aguas de la mar,/miedo he/que en vosotras moriré”.

El tema de la nostalgia severa por los rigores de la ausencia fue recurrente en las cantigas y en el resto de modalidades de la poesía tradicional hispánica. Condenados a coexistir con el mar que los circundaba, los trovadores gallegos, para exorcizar su ira, encontraron en él al confidente de quien suspira por el incierto destino del amado. Entre los amantes se interponía el mar; los suspiros ardientes mediaban en forma de *vehiculum animae*, como mensajeros del corazón. La metáfora la hallamos en una seguidilla popular castellana, extraída del repertorio de Foulché-Delbosc (la nº 130)³; en ella, el lamento de ausencia encontró esta delicada formulación: “Galeritas de España / surcan por el mar; / mis suspiros son causa / de hacellas andar”. La seguidilla popular pudo inspirar las que insertó Góngora — así lo reproduce al menos el manuscrito Chacón— al frente de una canción compuesta en 1620 para doña María Hurtado, esposa de Gabriel Zapata:

La mitad del alma me lleva la mar;
 volved, galeritas, por la otra mitad.
 Muera yo en tu playa, Nápoles bella,
 y serás sepulcro de otra sirena.
 Pídenme que cante, canto forzada;
 ¡quién lo fuera vuestro, galeras de España!

² Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, t. I, Madrid, Castalia, 2003, pp. 652-655.

³ Foulché-Delbosc, “Séguidilles anciennes”, *Revue Hispanique*, VIII, 1901, pp. 309-331.

Góngora reelabora en la primera de las dos estancias de la canción los tópicos contenidos en las seguidillas, conjugando y armonizando las formas poemáticas popular y culta, para ironizar el sentimiento amoroso del “don de lágrimas”, en palabras de Montesinos⁴, característico del sentimentalismo petrarquista:

Ausente de mi vida,
tú en agua, yo navego
en lágrimas de fuego
después de tu partida.
Esta mi voz perdida
dulce te seguirá, pues dulce vuela;
suspiros no, que abrasarán tu vela.

Los poetas del Siglo de Oro se enfrentaron al mar con una actitud contemplativa y pertrechados de una tradición literaria, la clásica, bien aprendida. En las olas, velas, embarcaciones, puertos o faros encontraron las imágenes de sus pasiones amorosas, de sus tribulaciones personales, o de su paz interior, identificada en los versos de fray Luis con el *mar de dulzura* en que se abandonaba el alma incitada por la música del maestro Salinas:

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente,
en él así se anega.

A una formulación muy similar — advertida por Antonio Colinas — llegaría doscientos años después Leopardi para describir el *dulce naufragio* en el infinito, corporeizado en la imagen del mar:

Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Con el Renacimiento se multiplicaron las designaciones del mar: océano, piélago, Ponto, Neptuno; se personificó con innumerables atributos: piadoso, airado, soberbio, sordo, cortés, ronco, proceloso... Concurrieron sirenas, tritones y todas las deidades marinas de una abundante mitología acuática suficientemente asimilada. Las nereidas

⁴ Cfr. José F. Montesinos, «Algunos problemas del romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. Joseph H. Silverman, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 127.

encarnaron las cualidades femeninas del mar, su poder fecundante y venéreo; pero también se nos mostró su faz violenta a través de Poseidón.

En el Barroco el mar estará presente en las lecciones de senequismo que incluirá Quevedo en el *Heráclito cristiano*; reaparece como metáfora del destino humano, inevitablemente ligado al tópico *quotidie morimur*:

Antes que sepa andar el pie, se mueve
camino de la muerte, donde envío
mi vida oscura: pobre y turbio río
que negro mar con altas ondas bebe.

Con todo, el lugar común más explotado de la poesía moral del Siglo de Oro fue proporcionado por la oda XIV del libro I de Horacio, *O navis*, percibida por los poetas áureos como oráculo manual o epítome del arte de la prudencia. Desde la traducción de fray Luis y las versiones de otros horacianos de su círculo salmantino, las de Almeida y el Brocense, la nave que osa desafiar la ira del mar encontró modulaciones muy personales en la «Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua», y en las acabadas cuartetas de romance de la «Pobre barquilla mía» de Lope, que versionarían en las siguientes centurias poetas tan diversos como Vicente Gracia de la Huerta o el admirable polímata venezolano Andrés Bello: “¿Qué nuevas esperanzas / al mar te llevan? ¡Torna / torna, atrevida nave / a la vecina costa”.

Nuestros poetas buscaron también en la tradición clásica las imágenes que permitían asimilar el mar al paisaje más reconocible de las llanuras castellanas y de las campiñas meridionales, y las hallaron sobre todo en Virgilio: en el libro III de las *Geórgicas* (vv. 196-200), *campi natantes*; en la *Eneida*, lib. X, v. 214, *campos salis*; pero también en Ovidio, *Metamorfosis*, I (v. 315), *campus aquarum* (‘llanuras de aguas’). Tales formulaciones fueron adaptadas por Góngora en los “montes de agua y piélagos de montes” del v. 44 de la *Soledad I*; o matizadas: “al que de aquel o deste mar, primero / surcó, labrador fiero, / el campo undoso” (*Soledad I*, vv. 369-371). También Quevedo las hizo propias: “reinos salobres”, “campos líquidos”, “nunca arado mar”. “campañas fluctuantes”, o “espalda undosa y fuerte”, imagen esta que recuperaría Cernuda en el poema «El mar es un olvido»: “Sobre espaldas oscuras / las olas van gozando”.

Tal arsenal de metáforas requirieron las epopeyas del descubrimiento de América y de las circunnavegaciones que, naturalmente, contaron con sus poetas y sus profetas para encarecer los océanos como vínculos del mundo. El guía de Astolfo representó sumariamente el orbe en el *Orlando* de Ariosto; en la *Jerusalén*, Tasso profetizó en el canto XV —el recurso lo tomó prestado de Virgilio— que un hombre de Liguria alcanzaría los confines de la Tierra para llevar la fe de Cristo. Las represen-

taciones cosmográficas fueron, también, ingredientes imprescindibles de *Os Lusíadas* y de la *Araucana*, en cuya segunda parte (1579) Ercilla siguió muy de cerca el texto de la gran epopeya lusa. Góngora nos dejó en el discurso de las navegaciones de la *Soledad primera* una smarísima epopeya de la era de los descubrimientos: el viaje de Colón, la travesía del Istmo de Panamá por Núñez de Balboa y las circunnavegaciones de Vasco de Gama y Magallanes. Góngora reelaboró con materiales y tópicos clásicos un relato épico en miniatura, como lo ha definido con certeras razones Mercedes Blanco⁵, porque el combate con el mar contiene trazas épicas y alegóricas. La propia profesora Blanco propuso con audaz perspicacia cómo en la edad de oro de la cartografía, de los atlas impresos de la segunda mitad del XVI en los Países Bajos y en Italia, Góngora, a través del discurso del político serrano, elaboró un mapamundi verbal.

La execración de la codicia que hincha el lino de las velas que surcan los océanos estaba en Horacio (I, 3; I, 14), en las elegías de Propertio (I, 17; II, 6) y en Estacio (*Silvas*, III, 2). El fatalismo y la intención profética que habían leído los poetas áureos en Horacio (I, 3, vv. 21-26) se concretó en el discurso de las navegaciones de Góngora en la identificación de la guerra con la navegación. La reprobación de los descubrimientos tenía una sola causa: la condena de la codicia humana y la estela de muerte e injusticias que dejaba tras su paso. El peregrino que protagoniza la fábula de las *Soledades* ilustra los peligros del mar, arriba por el azar y el infortunio de un naufragio a un escenario utópico presidido por la armonía de la naturaleza y la concordia entre los hombres; en el bienaventurado albergue donde lo amparan se escudará de la ambición, que mora en el mundo del que procede.

La expansión del imperio en el siglo XVI contribuyó decisivamente a que los poetas españoles, muchos de ellos soldados, embajadores, secretarios de nobles, príncipes o virreyes, tuvieran, por el desempeño de sus profesiones, un conocimiento directo del mar. En el capítulo que me corresponde en el volumen me ocupo, a través del análisis de las canciones que Góngora y Cervantes dedicaron a la mal llamada *Armada Invencible*, de exponer cómo el mar, ante todo, fue en la poesía áurea campo de batalla, escenario de la hegemonía del imperio. La gloria de la victoria en las aguas de Lepanto y su crónica fue celebrada y narrada en verso por una interminable nómina de poetas; la derrota de la Jornada de Inglaterra, sin embargo, apenas encontró unas pocas plumas que justificaran tan ignominiosa derrota.

⁵ Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 338-340.

La guerra siempre tuvo motivaciones religiosas en la España de los Austrias. El modelo de la canción pindárica de Herrera a Lepanto había marcado las pautas para la expresión del designio providencial de la corona española. Herrera se sirvió del *Cántico de Moisés* en el Éxodo (XV, 1-19) para insuflar a su arenga en verso el aliento de la divinidad a través del apóstrofe: «Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra, / salud y gloria nuestra». El papel redentor de la corona española, idea central de las canciones de Góngora y Cervantes halló en el cumplimiento mesiánico escatológico del *Apocalipsis* las fuentes de su invención. Como en el *Apocalipsis*, las canciones de Góngora y Cervantes se concibieron como revelación y profecía en las que se enfrentaban el bien y el mal. Y como en el *Apocalipsis*, Cervantes finge recibir el relato de la batalla a través de un mediador, la Fama. El *Apocalipsis* había impregnado la fantasía y la sensibilidad del cristianismo y había sido leído secularmente como profecía milenarista que anunciaba la llegada del reino de Dios en la tierra. Ambas canciones, compuestas antes de conocer el aciago desenlace, ponen el acento en el advenimiento de un mundo liberado de la herejía. En suma, mesianismo apocalíptico encarnado en Felipe II. En las dos canciones, especialmente en la de Cervantes, que describe el combate con trazos inequívocos de verdad vivida, el mar se tiñe con estampas de terror apocalíptico:

pinta rotas entenas, jarcias rotas,
quillas sentidas, tablas desclavadas,
y, de impaciencia y de rigor armadas,
las dos (y no en valor) iguales flotas.
Exprime los gemidos excesivos
de aquellos semivivos
que, ardiendo, al agua fría se arrojaban
y, en la muerte del fuego, muerte hallaban. (vv. 53-60)

Ese era el cuadro historicista de los tiempos.

Con el Romanticismo el mar quedó vinculado de por vida a la idea de libertad en nuestra literatura a través de la *Canción del pirata* de Espronceda, analizada por José Rienda en el volumen desde los presupuestos del materialismo histórico, fijados, en gran medida, en la crítica española por el profesor Juan Carlos Rodríguez, a cuyo planteamiento sobre la literatura como discurso ideológico se subordina teóricamente el estudio de Rienda sobre el funcionamiento del mar como tema literario.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza del viento,
mi única patria, la mar.

La proclamación de rebeldía formulada en esos cuatro versos frente a las instituciones que sustentan el orden social (la hacienda, la religión, la ley y la patria) fijó los ideales de libertad e individualidad, personificados en el pirata, imagen del héroe que se resiste a someterse a las normas sociales, personaje, en fin, sin antecedentes en la literatura española, en la que los piratas habían representado poco más que la perversa amenaza de las naciones heréticas contra los intereses de la España Imperial.

La *Canción del pirata* es cifra y suma, a juicio de Rienda, del contenido ideológico del resto de las canciones de Espronceda, estimación que contradice, en cierto modo, la peripecia vital de Espronceda, símbolo del romanticismo patriótico y social, cuyo designio fue la conquista de la libertad de la patria; imagen que se opone dialécticamente al héroe de la libertad individual encarnada en el pirata.

El mar quedaría universalmente encadenado a la idea de libertad humana a partir del poema «L'homme et la mer» de las *Las flores del mal*: “Homme libre toujours tu chériras la mer!” De la significación de este poema en la poética del *Diario de un poeta recién casado* nos ilustran las páginas de Eloy Navarro en el volumen. En sus versos, el mar se instituye en imagen y espejo del alma (“la mer est ton miroir; tu contemples ton âme”), en el que el hombre se abisma a contemplar los impenetrables misterios de su condición. La ecuación definitiva quedó sellada en el epifonema final: “O lutteurs éternels, ô frères implacables!”.

El Romanticismo, ciertamente, dotó de nuevas modulaciones y matices el tema del mar, que se mostrará, en su extensión inmensurable, indiferente ante el dolor humano. Tal indolencia le reprueba la lírica amorosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Carolina Coronado; Bécquer suplicará a las olas gigantes «¡Llevadme con vosotras!», para ser amortajado por las *sábanas de espuma*. La insensibilidad del mar ante las pasiones humanas, su hostilidad, desató la imprecación de Zorrilla, que prefiguraba en el siguiente endecasílabo ideas que después desarrollaría la lírica simbolista: «¡Eso es el mar! Gemelo de la nada».

También los aires románticos trajeron el descriptivismo en el tratamiento del mar, convertido en objeto de contemplación y de representación naturalista o simbólica. Expresión excelsa de ello fue *La Atlántida* (1877) de Jacint Verdaguer, versionada en castellano de forma admirable por Luis Guarner. Una orientación análoga trajo a la poesía del mar el posmodernismo de ascendencia simbolista de los poetas insulares Tomás Morales y Alonso Quesada, por solo citar los más descollantes. Los títulos mismos de las dos obras de Tomás Morales llevan la impronta del mar: *Poemas de la gloria del amor y del mar* (1908) y *Las rosas de Hércules*, que incluye la excepcional «Oda al Atlántico». En Alonso

Quesada, como se ha encargado de estudiar Andrés Sánchez Robayna⁶, confluirían el mar de dos diarios poéticos, el *De Fuerteventura a París* de Unamuno y el de Juan Ramón.

Como no podía ser menos en un volumen cuyo origen es la conmemoración del centenario del *Diario de un poeta recién casado*, este poemario de importancia capital en la trayectoria de Juan Ramón Jiménez ocupa en él un lugar central. Eloy Navarro Domínguez se ocupa de analizar e interpretar con argumentos inéditos e incontestables uno de los textos más enigmáticos del *Diario de un poeta recién casado*, “Argamasilla del mar”, el poema XLVIII de la segunda sección del *Diario*, “El amor en el mar”. En sus diez versos concentra y armoniza Juan Ramón la pluralidad de sentidos que el mar adquiere en el *Diario*, y traza la trayectoria de su significación hasta su definitiva culminación en *Animal de fondo*. Navarro Domínguez descubre con inequívocas razones que el origen del poema fue la noticia de la muerte de Rubén Darío, que el poeta de Moguer recibió durante la singladura del ocho de febrero de 1916, dos días después de su fallecimiento. Juan Ramón no pudo pasar por alto que la mala nueva de la muerte del *ruiseñor de los mares* — título con que despidió Machado a Rubén— le llegó en el mismo barco que había llevado al poeta nicaragüense al regreso definitivo a su tierra para morir. A partir de esta clave interpretativa se desembrea la críptica imaginería del poema: la imagen de don Quijote encaminándose hacia el ocaso a través de la llanura manchega, identificada con el mar, poderoso lugar común acrisolado en nuestra literatura, como se ha dicho, a partir de Virgilio, y que habían adaptado para la modernidad hispánica Galdós, Azorín y el propio Juan Ramón.

La plasticidad y la melancolía que inspiraban la estampa formada por don Quijote y Sancho frente al ocaso tienen sus referentes gráficos en la iconografía ideada sobre el tema por el pintor alemán Julius Diez, en la serie de cuadros de Daumier sobre el personaje cervantino y en los populares grabados de Doré que habían alimentado la fantasía del poeta desde su infancia mogueresa.

Los argumentos utilizados por Navarro Domínguez en su trabajo trascienden el mero análisis y comentario para devenir en un ensayo de interpretación de la poética juarramoniana. A su juicio, los versos de “Argamasilla del mar” cabe leerlos como una formulación alegórica de la ruptura de Juan Ramón con el simbolismo finisecular. El *Diario* inaugura una nueva actitud del poeta ante la realidad. Seducido por la

⁶ Andrés Sánchez Robayna, “Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 55, 2009, pp. 65-114; y “Presencia de Unamuno en la poesía de Alonso Quesada”, *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 58, 2014, pp. 189-214.

fenomenología de Ortega y sus teorías en torno a la perspectiva contenidas en las *Meditaciones del Quijote*, Juan Ramón aspiraba a una poética de aliento intelectual en la que volvió los ojos o, con más propiedad, la mirada, hacia la realidad y su legitimación poética. La poesía, así concebida, no es representar, sino penetrar el secreto de la realidad, aprehender su misterio, extraer su imagen interior. El poeta, en fin, deviene en espejo reflectante del interior de las cosas.

Simbólicamente, la travesía desde Cádiz a Nueva York tuvo en Juan Ramón el componente purificador y regenerador que el mar y el agua poseen antropológicamente, y que el propio Juan Ramón le atribuye en el *Diario*, plasmación del vértigo de lo que podríamos denominar su renacimiento. Él tuvo conciencia plena de la transformación de su poética, cuyo origen cifraba en su experiencia interior ante el mar. El veintisiete de septiembre de 1948, durante la lectura del adelanto de *Animal de Fondo* en la Sociedad Argentina de Escritores, Juan Ramón admitió en la presentación de sus poemas, recogida en *Guerra en España*, que: «Las tres renovaciones principales mías se las debo al mar; los tres viajes más largos por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas o de ellas: en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, la *Lírica de una Atlántida*, libro que daré el año que viene, en Buenos Aires también; y en este 1948, este *Dios deseante y deseado*, del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte»⁷. En lo esencial, Juan Ramón se identificaba con el mar por su voluntad constante e imperfectiva, de regenerarse: «Estás, como en un parto, dándote a luz».

Para la poesía española, a partir de Juan Ramón, el mar, liso y terso a la mirada y a la mente se ofreció como inefable infinito. La idea abstracta de infinito, sacralizada para la lírica moderna por Leopardi, logró materializarse, sustanciarse, a través de la contemplación del mar, porque su extensión inmensa aproxima la conciencia del hombre a la abolición de los límites que la noción de infinito supone. Enfrentarse a él sitúa a quien lo contempla fuera del acontecer, algo análogo a las experiencias que Edmond Jabés describió ante el desierto.

Finalmente, descubre también Eloy Navarro las reminiscencias que dejó sobre «Argamasilla del mar» el poema «Musique» de *Las flores del mal*, que el propio Juan Ramón había traducido en 1937 durante su estancia en Cuba, y establece las concomitancias entre los versos finales del poema baudeleriano con «Monotonía» (XXX) y «Hastío» (XLV) del *Diario*, y con el final de «Argamasilla del mar»: «¡Oh mar, azogue sin

⁷ Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo (ampliada y revisada por Soledad González Ródenas), Sevilla, Point de Lunettes, 2009, p. 576.

cristal /espejo picado de la nada!". Una nada equivalente a la *desesperanza* que cerraba el poema de Baudelaire, producida por el tedio del océano en calma. Una *nada*, la de Juan Ramón, en la que solo se vislumbra la sensación de paz, de eternidad y de absoluto que adquiriría en el *Cementerio marino* de Valéry por obra de la luz reflejada en las aguas, que invitaba a abandonarse en la nada.

Por su parte, el profesor Díez de Revenga se encarga de medir la influencia que ejerció el *Diario* de Juan Ramón sobre la poesía marinera ulterior, para dilucidar con maestría cómo se enfrentaron ante los enigmas del mar Pedro Salinas, en *El contemplado: tema con variaciones*, poemario escrito en Puerto Rico entre 1942 y 1945; Jorge Guillén, que pasó los últimos años de su vida frente al mar de Málaga, la rebautizada por Aleixandre ciudad del paraíso; Alberti y sus inextinguibles nostalgias del mar; y Carmen Conde en sus *Poemas del Mar Menor*.

El soliloquio de Salinas tiene como único interlocutor formal el mar, *el contemplado*, un confidente activo, como es calificado por Díez de Revenga, que atiende las palabras del poeta, para quien se ofrece en su plenitud como "absoluto ensimismado". La obra de Salinas, constituida por un poema y catorce variaciones, aparenta en su estructura la propia naturaleza del mar, siempre el mismo y cambiante, como las variaciones de un tema musical. Como insinúa Díez de Revenga, la perspectiva que adopta el poeta ante el mar parece hundir sus raíces en las ideas de Schopenhauer sobre la contemplación. Para el filósofo alemán la contemplación se originaba al abandonar la manera común de estimar la realidad para considerar lo que esta realmente es. Concebida así, el poeta deviene en sujeto cognoscente. En *El contemplado* son inseparables lo percibido, el mar, y el sujeto de la percepción, el poeta; y ambos acaban por identificarse, porque la conciencia del sujeto está solo ocupada por su imagen. Una actitud ante el mar que en cierto modo había adoptado Juan Ramón en algunos poemas del *Diario*, donde el mar deja de ser lo que es para participar de lo que el poeta proyecta sobre él, quedando así transfigurado por obra y gracia de la contemplación. En suma, la mirada de Salinas, también la del poeta de *Animal de fondo*, es configuradora del pensamiento e impone un significado insospechado a la realidad.

De modo visionario para la definición de la modernidad en el arte, Schiller formuló de manera más o menos explícita en su influyente ensayo *Poesía ingenua y sentimental* cómo la naturaleza, sus seres y sus formas son lo que el hombre ha sido; la cultura devuelve al hombre a la naturaleza. Tal pulsión es la generadora de la poesía de Rafael Alberti, para quien el mar es la representación del paraíso perdido de su infancia: «la nostalgia hecha espuma de aquel mar de mi infancia y años

adolescentes», confesaría en *La arboleda perdida*. De su presencia en la poesía del autor de *Marinero en tierra* habla elocuentemente el número de las antologías y recopilaciones de los poemas marinos de los que hace relación en su trabajo Díez de Revenga, entre las que sobresalen la realizada por Pere Gimferrer en 1985, *Todo el mar*, y la que estuvo al cuidado de María Asunción Mateo, *Solo la mar*, publicada en 1994.

También en la poesía de Guillén el hombre se debe a la naturaleza y a ella vuelve; sus versos son el canto epifánico de su prístina esencialidad, en ellos el mar y la luz son celebración, pero también evocación ontológica de la vida natural frente a la hostilidad del acontecer contemporáneo. Su propia visión del mar ayudó a cincelar la memorable traducción del *Cementerio marino* de Valéry. Aún en vida del poeta, publicó en 1981 Romero Márquez la *Antología del mar* de Jorge Guillén⁸, indicio incontestable de la nutrida presencia del tema en el autor de *Cántico*, que se perpetuó con tonos nuevos en *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final.*, tonos que Díez de Revenga precisa y pone en relación con los adoptados por Salinas, Alberti y Carmen Conde. De la escritora nacida en Cartagena, frente al mar que daría título al volumen de 1962, *Poemas del Mar Menor*, Díez de Revenga pone en relieve el panteísmo que introduce en su visión del mar a través del deseo del sujeto poético de fundirse en él. En ese proceso de introspección, común a los poetas referidos, aunque con matices diferenciados, el mar adquiere cualidades que no pertenecen a su naturaleza, sino a quien lo contempla, por medio de una suerte de interiorización de las sensaciones que el mar revela en el poeta y que al contemplarlo las reconoce como propias. Era, perfeccionada, la lección aprendida de Rousseau, para quien el espectáculo de la naturaleza se encontraba en el corazón de los hombres.

Cierra el volumen el capítulo debido a Margarita García Candeira “La mecánica del mar. Representación e historia en *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer”, que analiza el tratamiento del océano en el célebre poemario que un jovencísimo Gimferrer publicaba en 1966 y que fue unánimemente considerado como un punto de inflexión que marcaría los derroteros de la poesía española de la segunda mitad del siglo. Por su cuidado verbal y su imaginario renovado, entre otras aportaciones, la colección es considerada por la crítica como símbolo del revulsivo que supuso la escritura de una serie de escritores jóvenes (Gimferrer, Carnero, el joven de los Panero, entre otros) ante la esclerosis de la dición de la denominada poesía social. Esta lectura en clave generacional es sin duda inexacta e incompleta, en la medida en que deja fuera a

⁸ Jorge Guillén, *Antología del mar*, ed. Antonio Romero Márquez, Málaga, Librería Ágora, 1981.

otros poetas de trayectoria más aislada que incidieron significativamente en la evolución de nuestra lírica contemporánea, y el trabajo de Margarita García Candeira, en este sentido, puede leerse como una recusación de algunos lugares comunes acerca del tan traído y llevado “venecianismo” de los llamados *novísimos* poetas. La autora estudia las valencias del mar gimferreriano asociándolas con un sustrato inconsciente que se vincula indefectiblemente con el lenguaje y con la historia: así, lee el comportamiento de las aguas en el afamado poema “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” a la luz del componente mecánico de la palabra poética, apoyándose en los planteamientos deconstructivos de Paul de Man, que ya aplicaron a nuestra tradición Philip Silver y Julián Jiménez Heffernan, y, de modo relacionado, examina cómo las sucesivas apariciones del agua en piezas como “Cascabeles” o el llanto en “Sombras en el Vittoriale” están intrínsecamente unidas a una irrupción, reticente y alegórica, de la historia, pero siempre desde códigos ajenos al denominado realismo figurativo. El libro de Gimferrer ofrecería así datos para un enraizamiento profundamente histórico que problematizaría sus lecturas en clave de huida escapista de lo real al postularlo como ejemplo de una noción compleja de la contemporaneidad.

En suma, los trabajos que se reúnen en las páginas de este volumen se ofrecen como seis reflexiones en torno al mar en la literatura española de distintos periodos; seis calas — literatizando la feliz expresión de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño— que contribuirán a enriquecer el insuficiente tratamiento que el motivo ha tenido en la historia crítica de la literatura española, carencia que definió con acierto el título de un artículo de Carlos Nadal, “El olvidado mar de España”⁹, evocado en el volumen por José Rienda. El origen del libro fue la feliz y oportuna idea concebida por Eloy Navarro Domínguez, director de la Cátedra Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Huelva, de conmemorar en 2017 el centenario de la publicación del *Diario de un poeta recién casado*. Con tal motivo organizó y dirigió entre los días 24 y 27 de octubre de ese año un seminario científico titulado *Contextos del “Diario de un poeta recién casado”*, organizado por la propia Cátedra Juan Ramón y la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez. Este es el resultado de aquel fructífero encuentro y celebración.

⁹ Carlos Nadal, “El olvidado mar de España”, *Camp de l’arpa*, 89-90, (1981). En el mismo número de *Camp de l’arpa*, 89-90, (1981), véase también el art. de Alberto Díaz Rueda, “El mar en la literatura”. Para los estudios parciales sobre el mar en los distintos periodos literarios, autores y obras concretas remito a las referencias bibliográficas recogidas en los trabajos del volumen. La poca atención que ha recibido el motivo en la historia y crítica literaria es subrayada en el volumen coordinado por Luis Alberto de Cuenca, *La poesía y el mar / A poesía e o mar*, Madrid, Visor, 1998.



EL MAR EN LOS TROVADORES
GALLEGO-PORTUGUESES

MERCEDES BREA

Galicia y Portugal –en realidad, toda la Península Ibérica- tienen tantos kilómetros de costa que a nadie sorprendería que la poesía que se compone en esta tierra estuviera impregnada de mar, dado que es una realidad tan presente que incluso condiciona o determina la vida de muchos de sus habitantes. Sin embargo, cuando nos aproximamos con esta suposición a la lírica gallego-portuguesa, no deja de sorprender el escaso número de ocurrencias de la palabra *mar* en el corpus¹: un total de 80, pero distribuidas² en tan sólo 33 cantigas (es decir, un escaso 2% del total de piezas conservadas en los cancioneros). Y, pese a ello, su mención es tan significativa que son muchos los estudiosos que se han ocupado de este motivo³, no existe casi ninguna antología que no recoja alguno de esos 33 textos⁴, e incluso una parte de ellos (los

¹ Nos hemos servido, fundamentalmente, en nuestro análisis de la base de datos *Med-DB*, disponible en internet en www.cirp.gal. Las composiciones son citadas por medio de ella (que indica de forma sistemática la responsabilidad autorial de cada edición reproducida), empleando la codificación numérica que las identifica y que –con ligeras modificaciones- sigue la establecida por G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.

² Como se verá más adelante, es frecuente que aparezca en el refrán, o formando parte de estructuras paralelísticas que la repiten varias veces en la misma composición.

³ A modo de ejemplo, recogiendo sólo títulos que no están centrados en composiciones particulares, véanse, entre otros, H. R. Lang, “Old Portuguese Sea Lyrics”, *Revue Hispanique*, 77 (1929), pp. 187-200; X. Filgueira Valverde, “A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana”, *Nós*, 37-38 (incluido luego en sus *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 71-95); E. Guerra da Cal, “Glosas superficiaes ao tema do mar na nosa lírica primitiva”, *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento*, Vigo, Galaxia, 1958, pp. 145-172; A. Cotarelo Valledor, “La poesía del mar en el “Cancionero de la Vaticana””, *Grial*, 30 (1970), pp. 463-477; E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª ed.), pp. 40-55 (“Las cantigas marineras”); A. Rocha, “O mar na literatura portuguesa antes dos descubrimentos”, en H. Godinho – A. Paiva Morais – J. Amaral Frazão, *A imagem do mundo na Idade Média*, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, pp. 253-260; A. M. Quint, “O mar na lírica medieval galego-portuguesa”, en T. F. Earle (ed.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Oxford, 1 a 8 de setembro de 1996)*, Oxford – Coimbra, 1998, pp. 1321-1330; R. Polín, *As cantigas mariñas no fogar de Bregogán*, Sada, O Castro, 1999.

⁴ En ello influye también, muy probablemente, el hecho de que la mayor parte de

correspondientes al género “cantiga de amigo”) han sido agrupados reiteradamente como una tipología especial a la que se ha asignado la etiqueta de *mariñas*⁵. En realidad, las cantigas de amigo que mencionan explícitamente el mar son las siguientes (por orden de aparición en los cancioneros):

cantiga	trovador	incipit	mss	modalidad compositiva	estrofa ⁶
106,22	Nuno Fernandez Torneol	Vi eu, mia madr', andar	B645 V246	Refrán	2 + R1
60,13	Gonçal'Eanes do Vinhal	Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar	B708 V309	Refrán	5 + R1
29,2	Estevan Coelho	Se oj' o meu amigo	B721 V322	Refrán	2 + R2
114,7	Pai Gomez Charinho	Disseron m' oj', ai amiga, que non	B838 V424	Refrán	4 + R2
114,2	Pai Gomez Charinho	Ay, Santiago, padrón sabido	B843 V429	Refrán	2 + R2
98,1	Mendinho	Seiam' eu na ermida de San Simion,	B852 V438	Refrán	2 + R1
108,1	Nuno Porco	Irei a lo mar vee-lo meu amigo	B1127 V719	Refrán	2 + R1
83,3	Johan Zorro	El rei de Portu- gale	B1153 V755	Refrán	2 + R2
83,5	Johan Zorro	Jus' a lo mar e o rio	B1157 V759	Refrán Intercalar	[1R'2R ²]

estas cantigas son genuinas representantes de lo que podemos considerar el “registro popularizante” de las cantigas de amigo (vid. M. Brea, “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”, en J. C. Rovira – C. Alemany (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional 'La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...*’, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, II, pp. 449-463), caracterizado –entre otros elementos-, desde el punto de vista formal, por la presencia del paralelismo y el *leixaprén*, combinados frecuentemente con una organización en dísticos monorrimos con refrán (véase la última columna de los cuadros que contienen la relación de textos).

⁵ Vid. C. Alvar, “Barcarola (ou Marinha)”, en G. Lanciani – G. Tavani (dir.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 78-79; M. Brea, “¿Mariñas ou barcarolas?”, *O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 301-316.

⁶ Se indica el número de versos que configuran el cuerpo de la estrofa, más el refrán (R), seguido de un número que indica el número de versos que lo integran.

85,19	Juão Bolseiro	Ve' eu, mia filha, quant' é meu cuidar	B1169 V775	Refrán	2 + R3
134,9	Pero Meogo	Tal vai o meu amigo, con amor que lh' eu dei	B1186 V791	Mestría	2
110,4	Nuno Treez	San Clemenço do mar	B1201 V806	Refrán	2 + R1
86,9	Lopo	Polo meu mui gran mal filhou el-rei	B1249 V854	Refrán	4 + R2
65,3	Johan de Cangas	Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei	B1268 V874	Refrán	4 + R2
65,1	Johan de Cangas	Amigo, se mi gran ben quere- des	B1269 V875	Refrán	2 + R1
91,6	Martin Codax	Ondas do mar de Vigo	B1278 V884 N1	Refrán	2 + R1
91,5	Martin Codax	Mia irmana fremosa, treides comigo	B1280 V886 N3	Refrán	2 + R1
91,7	Martin Codax	Quantas sabe- des amar amigo	B1282 V888 N5	Refrán	2 + R1

A ellas podríamos añadir algunas otras -cuyos autores figuran en el cuadro anterior- que no contienen el término *mar* pero aluden implícitamente a él a través de las *ondas* o de los *barcos* / *barcas*, o que emplean *rio* como sinónimo poético de *mar* (como se puede deducir del conjunto de la producción de Johan Zorro⁷):

⁷ Sólo la cantiga 83,9 se encuentra en el caso de emplear *rio* como referente único: "Pela ribeira do rio salido / trebelhei, madre, con meu amigo; / *amor ei migo que non ouvesse, / fiz por amigo que non fezesse*" (estrofa I); "Pela ribeira do rio levado / trebelhei, madre, con meu amado; / *amor ei migo que non ouvesse, / fiz por amigo que non fezesse*" (estrofa II). En 83,6 aparecen también las *barcas* (*Met'el-rey barcas no rio forte*), que en 83,10 son sustituidas por el *navio* ("Per ribeyra do rio / vi remar o navio, / *e sabor ey da ribeyra*"; estrofa I), y el refrán de 83,8 dice: "[...] / Venhan nas barcas polo rio / a sabor". La equivalencia poética entre *mar* y *rio* se localiza en alguna cantiga como la 29,2, de Estevan Coelho, en la que el refrán dice "eu al rio me vou banhar, / al mare"; o en la 83,5, que comienza "Jus'a lo mar e o rio". En realidad, ni siquiera hay que pensar que la variación paralelística obligue a buscar un sinónimo a *mar* (que podría ser *ler*, como en 106,22, de Nuno Fernandez Torneol), puesto que Johan Zorro ambienta sus composiciones en Lisboa: "En Lixboa sobre lo mar / barcas novas mandey lavrar" (83,4, I, vv. 1-2); esas barcas configuran casi todo el ciclo lírico de este trovador, porque "el-rey arma navio" (83,5) y ordena meterlas en el mar (83,3)

114,4	Pai Gomez Charinho	As froles do meu amigo	B817 V401	Refrán	2 + R3
83,10	Johan Zorro	Per ribeyra do rio	B1150a V753	Refrán	2 + R1
83,8	Johan Zorro	Pela ribeyra do rio	B1155 V757	Refrán	2 + R3
83,6	Johan Zorro	Met'el-rey barcas no rio forte	B1156 V758	Refrán	2 + R1
83,9	Johan Zorro	Pela ribeira do rio salido	B1158 V760	Refrán	2 + R2
85,14	Juião Bolseiro	Nas barcas novas foi-s' o meu amigo	B1168 V774	Refrán	2 + R1
91,2	Martin Codax	Ai ondas que eu vin veer	B1284 V890 N7	Refrán	2 + R1

Algunas de estas cantigas tienen muy poca relevancia para el establecimiento de una modalidad específica, pues en ellas el mar es, casi, una referencia ocasional; así acontece, por ejemplo, en 60,13⁸, donde el término se registra (eso sí, en posición de rima) sólo en el íncipit (otra posición destacada) y, a partir de ahí, Gonçal'Eanes do Vinhal construye una cantiga de amigo en la que la enamorada lamenta la ausencia de su amado y expresa⁹ el dolor que experimenta al no lograr encontrar ningún atisbo de una pronta llegada¹⁰. En otros casos, *mar* está determinando el nombre de un santo al que se invoca (“San Clemenço do

o en el “rio forte”, “na Extremadura” (83,6). Es decir, el río es el Tajo en su desembocadura (el *Rio da Palha*), por lo que el uso de ‘rio’ debe entenderse como equivalente al que tiene en los topónimos Río de Janeiro o Río de la Plata. Para el valor de los determinantes de *rio* usados por Johan Zorro, vid. F. Magán Abelleira, “Sobre os sintagmas *mar levado, mal salido, alto mar, mar maior*”, en *O mar das cantigas*, pp. 141-153.

⁸ Adviértase que la propia estructura de las estrofas se aleja considerablemente del modelo más frecuente. El esquema rimático *aaabaB* se encuentra en un total de 31 composiciones en todo el corpus, pero, combinada con versos endecasílabos agudos, sólo en este. Su variante *aaaBaB*, también con endecasílabos, es empleada únicamente por el mismo trovador en otra cantiga de amigo (60,2).

⁹ Llama la atención la inusual variedad de motivos que se van desgranando: “vi onde soya a bafordar” (I, v. 2); “vi esta cinta que m’el leixou” (III, v. 1); “a corda da camisa que m’el filhou” (III, v. 3); “o gram prazer / que lh’eu fiz” (IV, vv. 2-2), etc.

¹⁰ En cualquier caso, casi todas las estrofas contienen una referencia a esa subida a unas torres (que sólo el verso inicial precisa que se encuentran “sobe’lo mar”), por lo que es posible deducir que está oteando el horizonte con la esperanza de divisar en lontananza un barco en el que regrese el amigo.

Mar", 110,4¹¹) o de un santuario¹² en el que se dan cita los enamorados ("en San Momedo do Mar, / na ermida", 65,1¹³), por lo que su presencia resulta escasamente significativa. Y tampoco parece relevante en una cantiga de Nuno Porco (108,1) en la que la amiga desea ver a su amado para preguntarle si quiere vivir con ella; el lugar en el que espera encontrarlo no está aquí especificado (como en las *cantigas de santuario*), pero se halla próximo al mar ("Irei a lo mar vee-lo meu amigo", I, v. 1).

No acontece lo mismo con los restantes textos. Así, la producción de Johan Zorro gira en torno a una misma historia (vid. supra nota 7): el rey manda construir barcos para emprender un viaje por mar –probablemente, a una guerra– y en esos barcos parte el amigo, por lo que la voz lírica femenina lamenta su ausencia y aguarda su regreso; de ahí que el mar alcance un papel protagonista, ya que representa el obstáculo que impide el goce de los amantes, a la vez que el lugar donde ella desea estar, para sufrir viendo la partida o alegrarse con el regreso:

El rei de Portugale
 barcas mandou lavrare,
 e lá irá nas barcas sigo,
 mha filha, o voss'amigo
 (83,3, I).

¹¹ La enamorada implora que S. Clemente la venga de su amigo "fals'e traedor" (III, v. 2).

¹² Es decir, está integrado en un topónimo indicador de una circunstancia geográfica (los santuarios ubicados al borde del mar, o en algún punto próximo), por lo, más que relacionarse con la modalidad de las *mariñas*, estas composiciones se adscriben a las *cantigas de romaría / de santuario*.

¹³ Las tres cantigas conservadas de Johan de Cangas pueden ser consideradas *cantigas de santuario* (en este caso, ubicado a la orilla del mar): en una de ellas (65,2) ni siquiera aparece el determinante "do Mar" (se cita sólo la ermita de San Momedo, en el incipit, como lugar de encuentro de los enamorados); en 65,1, la muchacha hace saber a su amigo que, si desea verla y su amor es verdadero, debe acudir al santuario para gozar de su compañía; la 65,3 muestra la tristeza que experimenta la amiga que fue a San Momedo ("nas ribeiras do mar", II, v. 3) con la esperanza de encontrar a su amado, para descubrir que este no acudía y que tal vez ello se deba a su propia actitud anterior (el refrán recoge la reflexión que hace; "pois i non ven, sei ùa ren: / por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben"). En esta composición aparecen explícitos varios de los motivos que definen esta modalidad temática: la presencia de la ermita, el encuentro con el amigo, la posibilidad de "falar" (II, v. 2) con él, la oración ante el santo ("fiz na ermida oraçon", III, v. 1). Aunque existe abundante bibliografía sobre las llamadas (casi indistintamente) *cantigas de romaría* o *cantigas de santuario* (la existencia de este es determinante, mientras que la romería no siempre está explícita), puede verse un excelente estado de la cuestión tanto sobre este tipo de textos como sobre las *mariñas*, así como un completo estudio sobre Johan de Cangas, Martín Codax y Meendinho, en A. Fernández Guiadanes *et alii*, *Cantigas do Mar de Vigo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Met'el-rey barcas no rio forte;
quen amig'á que Deus lh'ó amostre::
alá vay, madr', onde'ey suidade!
(83,6, I).

Vi remar o navio:
i vay o meu amigo,
e sabor ey da ribeira.
(83,10, III).

Pela ribeyra do rio
cantando ia la dona-virgo
d'amor:
*"Venhan nas barcas polo rio
a sabor".*
(83,8, I).

Similar a estas es la cantiga 106,22, de Nuno Fernandez Torneol¹⁴, que muestra a una muchacha muriendo de amor (el refrán lo declara abiertamente) porque vio que se aproximaban por el mar unos barcos y corrió a verlos llegar, con la esperanza –fallida– de que en ellos retornase su amado:

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar,
e moiro-me d'amor.
[...]
As barcas eno mar
e foi-las aguardar,
e moiro-me d'amor.
[...]
E foi-las aguardar
e non o pud'achar,
e moiro-me d'amor.
(estrofas I, III, V)¹⁵

También Juião Bolseiro reproduce escenas semejantes a las descritas por Zorro y Torneol:

¹⁴ La relación entre los dos trovadores es estudiada en M. A. Pousada Cruz, "Nuno Fernandez Torneol et Johan Zorro. Correspondances intertextuelles", *Revue des Langues Romanes*, CXX (2016), pp. 425-449.

¹⁵ La composición está construida con *leixaprén* y paralelismo, por lo que las estrofas pares repiten con sinónimos poéticos el contenido de las impares. Concluye con una *finda* que refleja la aceptación de lo inevitable: "E non o achei i / que eu por meu mal vi".

Nas barcas novas foi-s' o meu amigo d'aqui
e vej' eu viir barcas e tenho que ven i,
mia madre, o meu amigo.

Atendamos, ai madre, sempre vos querei ben,
ca vejo viir barcas e tenho que i ven,
mia madre, o meu amigo.

Non faç'eu desaguisado, mia madr', en no cuidar,
ca non podia muito sen mi alhur morar,
mia madre, o meu amigo.
(85,14)¹⁶.

Lopo construye una pieza diferente desde el punto de vista formal, pues deja de lado los dísticos monorrimos con refrán para elaborar tres estrofas de cuatro versos decasílabos combinados con un refrán de dos versos eneasílabos de rima femenina, pero el contenido de 86,9 tiene muchos puntos en común con los trovadores que acabamos de citar: el rey partió por mar y se llevó con él al amado, provocando el sufrimiento de la amiga:

Polo meu mui gran mal filhou el-rei
de mar a mar, assi Deus mi perdon,
ca levou sigo o meu coraçon
e quanto ben oje eu no mund' ei;
se o el-rei sigo non levasse,
mui ben creo que migo ficasse.
(estrofa I).

Martin Codax y Meendinho constituyen un grupo particular, pues to que, sin variar la función que se atribuye al mar de separación de los enamorados (dolor y esperanza a la vez: partida / regreso), conceden un papel protagonista a las olas, que llegan a ser interpeladas directamente por la joven:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo,
e, ai Deus, se verra cedo!
(91,6, I).

¹⁶ En 85,19, es la madre la que advierte a la amiga de la llegada de los navíos, y ella le pide que le permita acudir a comprobar si viene en ellas su enamorado.

Ai ondas que eu vin veer,
 se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo sen min.
 (91,2, I).

No se trata, naturalmente, de que la amiga espere una respuesta oral a su demanda, sino de que las contempla oteando el horizonte para atisbar la ansiada llegada de los barcos que deberían devolverle al amado; por eso, no deja de ser una variante (con elementos añadidos) de las anteriores la cantiga 91,5, en la que invita a su “irmana” (término que puede también designar a una amiga) a acompañarla a la orilla del mar:

Mía irmana fremosa, treides comigo
 a la igreja de Vigo, u é o mar salido.
E miraremos las ondas!
 (estrofa I).

Esa invitación a otras jóvenes puede incorporar un ingrediente cargado de simbolismo erótico, el baño. Téngase en cuenta que el baño de hombre y mujer juntos indica una relación amorosa en la simbología profana, por lo menos desde el siglo XIII¹⁷:

Quantas sabedes amar amigo,
 treides comigo'a lo mar de Vigo.
E bannarnos emos nas ondas.
 [...]

 Treides comigo'a lo mar de Vigo,
 E veeremo-lo meu amigo.
E bannarnos emos nas ondas.
 (91,7, I y III)¹⁸.

¹⁷ Vid., entre otros, P. Lorenzo, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 211-213. El baño vuelve a aparecer en una cantiga de Estevan Coelho, un trovador más tardío que los anteriores, presente en la corte de Don Denis: “Se oj’o meu amigo / soubesse’, iria migo: / *eu al rio me vou banhare, / al mare*” (29,2, I).

¹⁸ Las otras tres composiciones conservadas de Martin Codax ofrecen una estructura similar a estas “mariñas”, pero no contienen referencias explícitas al medio marino. Así, la 91,1 es un lamento de la amiga por el desconocimiento que tiene su amado de que se encuentra sola, sin vigilancia (materna, casi siempre), es decir, en una situación idónea para una cita amorosa (“Ai Deus, se sab’ora meu amigo / com’eu senneira estou en Vigo! / *E vou namorada!*”, estrofa I; “E nullas gardas migo non trago, / ergas meus ollos que choran ambos! / *E vou namorada!*”, estrofa VI). La 91,3 introduce un elemento nuevo, también con una fuerte carga erótica: el baile, en este caso en el entorno de una iglesia (“Eno sagrado en Vigo, / bailava corpo velido. / *Amor ei!*”, estrofa I; “Que nunc’ou ver’amado, / ergas en Vigo no sagrado. / *Amor ei!*”, estrofa VI). Por su parte, la 91,4 expresa la alegría experimentada

La única cantiga conservada de Meendinho (un autor que no ha sido identificado todavía con ningún personaje concreto) es una auténtica joya¹⁹ que suele ocupar un lugar preferente en casi todas las antologías de lírica gallego-portuguesa y sobre la que existe copiosa bibliografía²⁰. La fuerte atracción que ejerce sobre quienes la conocen se incrementa cuando se contempla la pequeña isla de S. Simón, en el interior de la ría de Vigo, que todavía parece posible (hoy no lo es) alcanzar a pie por medio de una lengua de arena que se va estrechando desde la playa cuando la marea está baja (sobre todo si se trata de mareas vivas). En la isla habría un santuario, al que la amiga accedió sola (tal vez en el s. XIII se podía llegar realmente en esas circunstancias), pero la subida de la marea la deja incomunicada, por lo que las olas se convierten en un peligro que a ella se le antoja infranqueable y temible, agravado por la certidumbre de que su amado no acudirá a su encuentro.

El mar cobra aquí un protagonismo más destacado, pues, si en principio representa, junto con la ermita (y de modo muy similar a lo que ofrece la producción de Martin Codax), el lugar idóneo para la cita amorosa, acaba casi personificado y su presencia va creciendo a medida que avanza la composición, hasta convertirse en una realidad amenazante; a diferencia de Martin Codax -que presentaba a las olas como confidentes y aliadas-, las “ondas grandes do mar” de Meendinho sólo pueden inspirar pavor. Por otro lado, el mar se convierte en símbolo, a un tiempo, del amor y de la muerte: la presentación de este elemento natural va estrechamente ligada a un efecto poético que se acentúa a medida que las olas van cercando a la muchacha, aislada e incapaz de

al recibir noticias seguras del retorno del amigo, al que se propone acudir a esperar (“Mandad’ei comigo / ca ven meu amigo. / E irei, madr’, a Vigo.”, estrofa I; “Ca ven viv’e sano, / e d’el rei privado. / E irei, madr’, a Vigo.”, estrofa VI). Ninguna de las tres menciona el mar, las olas o los barcos, pero, insertas en el conjunto de la producción de Martin Codax, donde todas las piezas parecen episodios o variantes de una misma historia amorosa, cabe pensar que también estas tienen como escenario la misma iglesia sita en la ribera.

¹⁹ Su calidad artística es extraordinaria, pues ofrece de forma incomparable una unión plena entre el contenido temático y la estructura formal (paralelística, con *leixaprén* y otros recursos destacables).

²⁰ Desde el punto de vista ecdótico, son varias las propuestas alternativas que se han dado para la lectura del refrán (vid. un resumen de las presentadas hasta la fecha de su publicación en X. B. Arias Freixedo, “Sobre o refrán da cantiga de Meendinho. Análise das varias hipóteses de lectura”, en *O Mar das Cantigas*, pp. 5-18; y M. Ferreira, “Sobre a edición dos textos trovadorescos galego-portugueses. Novamente Meendinho”, *Critica del testo*, X/2 (2007), pp. 47-67); pero también se ha atendido en numerosas ocasiones a su relación con el mar (entre otros, M^a do R. Ferreira – J. C. Ribeiro Miranda, “Meendinho ou as ondas en águas paradas”, en *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 293-312; J. L. Varela, “El mar de Meendinho”, en *Archivo de Filología Aragonesa (In memoriam Manuel Alvar)*, 59-60 (2002-2004), pp. 2139-2154).

alcanzar tierra firme, que teme fallecer sin que nadie –en particular, el amigo- acuda a socorrerla, de tal modo que lo que debería ser un ‘mar de encuentro’ se transforma en un ‘mar de ausencia’ que provoca angustia, porque es una amenaza latente real que puede llevar a la muerte. Así, el miedo al mar se identifica de algún modo con el miedo al amor, y la muerte por ahogamiento en sus olas es una variante de la muerte por amor ante la falta de correspondencia masculina:

Seiam’eu na ermida de San Simion,
e cercaronmi as ondas que grandes son.
Eu atendendo meu amig’! E verra?

Estando na ermida ant’o altar,
cercaronmi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig’! E verra?

E cercaronmi as ondas que grandes son;
nen ei i barqueiro nen remador.
Eu atendendo meu amig’! E verra?

E cercaronmi as ondas do alto mar;
non ei i barqueiro nen sei remar.
Eu atendendo meu amig’! E verra?

Non ei i barqueiro nen remador:
morrerei eu, fremosa, no mar maior.
Eu atendendo meu amig’! E verra?

Non ei i barqueiro nen sei remar:
morrerei eu, fremosa, no alto mar.
Eu atendendo meu amig’! E verra?
(98,1)

Otro trovador que establece una asociación entre el mar y la muerte es Pero Meogo, en un texto fuertemente simbólico (134,9)²¹ articulado sobre el símil “amigo” ~ “cervo”, con la imagen de un ciervo herido que busca el mar cuando percibe que se aproxima su fin; es así como la amiga ve a su enamorado si ella no le corresponde²². Entre

²¹ De todo el bloque de cantigas de amigo tomadas en consideración (cfr. cuadros), esta es, además, la única que no contiene refrán (responde, pues, a una estructura “de maestría”), aunque está estructurada en dísticos monorrimos. Es también, de las nueve composiciones conservadas de Pero Meogo, la única construida sin refrán.

²² La madre, por el contrario, intenta persuadirla (estrofas IV – V) de que el amigo está fingiendo para ganar la confianza materna.

las piezas conservadas de Pero Meogo²³, esta relación entre el mar y la muerte por amor representa una variación ciertamente original (como es original en el corpus lírico gallego-portugués esta imagen del ciervo herido), puesto que el ciervo omnipresente en este autor²⁴ suele acudir a una fuente de agua dulce²⁵:

- Tal vai o meu amigo, con amor que lh'eu dei,
come cervo ferido de monteiro del rei.

Tal vai o meu amigo, madre, con meu amor,
come cervo ferido de monteiro maior.

E se el vai ferido, irá morrer al mar;
si fará meu amigo se eu del non pensar.
(134,9, I – III).

Pero, si existe un nombre para el que se conozca con seguridad que el mar no está asociado sólo a su obra sino también -y mucho- a su propia biografía y a su personalidad, ese es Pai Gomez Charinho, un noble gallego que desempeñó cargos relevantes en las cortes de Alfonso X y, sobre todo, Sancho IV, que lo nombró “Almirante del mar”, pero con el que surgieron también desavenencias de las que da cuenta en sus composiciones, por lo que no puede sorprender que en él se encuentren algunas de las cantigas más originales de este grupo²⁶. Entre ellas, la 114,4 contiene sin duda una referencia explícita a su enseña cuando indica que en la flota que la amiga divisa sobre el mar ondean “froles d’amor”, en referencia a las cinco flores de lis que todavía se pueden apreciar en el escudo labrado en su sepulcro, conservado en la iglesia de S. Francisco de Pontevedra, aunque no se puede descartar tampoco que esas flores sean un símbolo del propio amigo²⁷:

²³ Vid. X. L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966; L. A. de Azevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro / Brasília, Tempo Brasileiro / Instituto Nacional do Livro, 1981.

²⁴ Vid., entre otros, M. da Silva Amorim, “A linha narrativa nas cantigas de Pero Meogo”, *Romance Notes*, 48/2 (2008), pp. 227-234; M^a do R. Ferreira, *Águas doces, Águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, Granito, 1999.

²⁵ Curiosamente, en una ocasión (134,2) Pero Meogo emplea como sinónimos poéticos de “fontana” los términos “rio” (que en Johan Zorro hemos visto como variación para “mar”) y “alto” (también sinónimo poético de ‘mar’).

²⁶ Nos hemos ocupado de este tema en M. Brea, “Pai Gomez Charinho y el mar”, en C. Alvar – J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del congreso internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 141-152.

²⁷ Vid. M^a L. Otero – D. López Aira – H. Rabuñal, “Análise da cantiga *As ffoles do*

As frores do meu amigo
 briosas van no navio,
e van se as frores
d'aqui ben con meus amores
idas son as frores
 (114,4, I).

La misma identificación se encuentra en un texto que contiene una invocación al apóstol Santiago para que le devuelva (vivo y pronto, se supone) al amado:

¡Ay, Santiago, padrón sabido,
 vós m'adugades o meu amigo!
Sobre mar vén quen frores d' amor ten,
myrarey, madre, as torres de Geén.
 (114,2, I).

Pero, probablemente, la cantiga de amigo de Charinho que mantiene una vinculación más directa con su experiencia vital es la 114,7, construida sobre un artificio conocido como de *cantigas atehudas*²⁸, que evoca el cese del autor como almirante en 1286. En ella, la amiga manifiesta su alegría porque ese cambio supone para ella una tranquilidad: no tendrá que volver a preocuparse por la ausencia del marino y los peligros que lo acechan en el mar; pero, al mismo tiempo, sus palabras admiten una interpretación más sutil, no sólo porque el refrán simula un agradecimiento irónico, sino también porque en todas las estrofas asoman elementos sospechosos, entre ellos la propia insistencia en que el responsable de ese cese le hizo bien “sen lho pedir” y, sobre todo, esa contraposición entre el “muy ben a min” que inicia las estrofas II y III y la insinuación “mays se foy el rey” que introduce el refrán en la estrofa II, una insinuación que, en el resto de la composición, podría aludir también a D. Lope Díaz de Haro, posible causante de su pérdida –temporal- de poder al lado del rey:

meu amigo (CV 401, CBN 817) de Paio Gómez Charinho”, en V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 493-497.

²⁸ Se denominan así las cantigas en las que cada estrofa no constituye una unidad sintáctico-semántica, sino que el último verso (en este caso, del refrán) de la primera se completa en el primer verso de la segunda, y así sucesivamente (vid. E. Gonçalves, “Ateudas ata a fiinda”, en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 167-186).

Disseron m'oj', ai amiga, que non
é meu amig'almirante do mar,
e meu coraçõ ja pode folgar
e dormir ja, e, por esta razon,
o que do mar meu amigo sacou
saque o Deus de coitas, ca jogou

mui ben a min, ca ja non andarei
triste por vento que veja fazer
nen por tormenta non ei de perder
o sono, amiga, mais, se foi el rei
o que do mar meu amigo sacou,
saque o Deus de coitas, ca jogou

mui ben a min, ca, ja cada que vir
algun ome de fronteira chegar,
non ei medo que mi diga pesar,
mais, por que m'el fez ben sen lho pedir,
o que do mar meu amigo sacou
saque o Deus de coitas, ca jogou

mui ben a min ...
(114,7).

Contemplando en conjunto todas estas cantigas de amigo, queda patente cómo el mar adquiere realmente en ellas un papel protagonista con varias facetas diferentes, y, en cierto modo, contrarias: puede simbolizar la tristeza por la partida del amigo, la esperanza de su regreso "vivo e sano", el encuentro amoroso, la muerte por amor... o acoger la figura de un marino real que debe afrontar no sólo las tempestades que se desencadenan en él, sino también las que provoca la política. No se trata, pues, de un elemento fantástico, poblado de seres mitológicos, sino de algo cotidiano, familiar, conocido (en sus bondades, pero también en los peligros que acarrea). A conclusiones semejantes se llega analizando el mucho menor número de cantigas de amor en las que el mar hace su aparición. No sorprende que corresponda a Johan Zorro una de ellas, que, en realidad, sería contabilizada como una más de sus cantigas de amigo de no ser porque está puesta en boca de un hombre con poder, probablemente –sobre todo, teniendo en cuenta las demás– el propio rey:

En Lixboa sobre lo mar
barcas novas mandei lavrar,
ay mya senhor velida!
[...]

Barcas novas mandey fazer
e no mar as mandei meter,
ay mya senhor velida!
(83,4, I y IV).

Más original es la visión que transmite Roi Fernandiz en una cantiga de amor en la que aparece una imagen insólita: siente cómo las olas le llegan al corazón; el dolor por la separación que provoca el mar lo lleva a maldecir directamente a ese mar que tanto mal le causa:

Quand'eu vejo las ondas
e las muyt'altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor, pola velyda:
maldito seja'l mare
que mi faz tanto male!
(140,20, I)

En cualquier caso, y una vez más, nadie logra expresar mejor los sentimientos contradictorios a los que se puede asociar el mar que el almirante Charinho. Por una parte, el mar es para él el elemento con el que convive y al que –sin perderle el respeto– se siente unido por lazos afectivos de componente positivo:

Hunha dona que eu quero gran ben
por mal de mi, par Deus, que non por al,
pero que sempre mi fez e faz mal
e fará, diréyvo-lo que m' avén:
mar, nen terra, nen prazer, nen pesar,
nen ben, nen mal non ma poden quitar

de corazón, ¿e que será de min?
[...]
(114,25, I / II, v.1).

El tema es uno de los más recurrentes en las cantigas de amor: la “coita” por el amor no correspondido, la muerte por amor, pero, cuando el trovador quiere manifestar que no hay nada que pueda quitar a la dama de su corazón, enumera tres pares de contrarios en los que el mar figura en la posición que ocupan los elementos positivos: *mar – prazer – ben /v/ terra – pesar – mal*.

Frente a ello, si se trata de comparar el sufrimiento amoroso con algo reconocible, no se le ocurre nada más apropiado que ese mismo mar, obteniendo esa tan lograda paronomasia *mar – amor – muerte*, una tríada que en la historia literaria suele aparecer puesta en relación con

la figura de Tristán, de tal modo que las circunstancias biográficas de Chariño combinan magistralmente con las referencias literarias para explicar uno de los efectos más repetidos del amor trovadoresco. Además, la estructura elegida (*atehuda ata a fiinda*, como en 114,7 o 114,25), con sus encabalgamientos estróficos, convierte al refrán (una vez más) en eje temático de la cantiga; y la *fiinda* resume de forma admirable y contundente esa reflexión que lo empuja a considerar que la única cosa capaz de hacer olvidar la *coita do mar* es la *coita de amor*²⁹:

Quantos og'andam eno mar aquí
coidan que coita no mundo non á
senón do mar, nen an outro mal ia.
Mais doutra guisa contece oie a mi:
coita d'amor me faz escaecer
a muy gran coita do mar, e tēer

pola mayor coita de quantas son
coita d'amor a quen a Deus quer dar.
E é gran coita de mort'a do mar
mas non é tal, e por esta razón
coita d'amor me faz escaecer
a muy gran coita do mar, e tēer

pola mayor coita, per boa fe,
de quantas foron, nen son, nen serán.
E estes outros que amor non an
dizen que non, mais eu direi qual é:
coita d'amor me faz escaecer
a muy gran coita do mar, e tēer

por mayor coita a que faz perder
coita do mar, que muitos faz morrer.
(114,17).

Fuera de los dos grandes géneros amorosos, el mar tiene otra dimensión. Por una parte, sirve a Pero da Ponte para delimitar las tierras que reconquistó Fernando III, tanto en una cantiga encomiástica en la que va enumerando sus virtudes y los lugares que arrebató a los "mouros" como en el *pranto* por la muerte de este monarca (en ambos textos, además, la expresión "de mar a mar" aparece cerrando la primera estrofa):

²⁹ Vid. M. Brea, "Coita do mar, coita de amor", en R. Álvarez Blanco – D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 235-248.

O muy bon Rey, que conquis a fronteyra
 e acabou quanto quis acabar
 e que se fez, con razon verdadeyra,
 en todo o mundo temer e amar,
 este bon Rey de prez, valent' e fis,
 rey don Fernando, bon Rey que conquis
 terra de mouros ben de mar a mar.
 (120,30, I)

¡Que ben sse soub' acompanhar
 Nostro Senhor esta sazón!
 Que filhou tan bon companhon,
 de qual vus eu quero contar:
 rey don Fernando, tan de prez,
 que tanto ben no mundo fez,
 e que conquis de mar a mar!
 (120,41, I).

Por otra parte, el mar puede ser visto como un medio de comunicación, como una vía de comercio que permite enriquecerse, que es la función que desempeña en las cantigas de escarnio 63,23, de Johan Airas de Santiago, y 30,2, de Estevan da Guarda, y en cierto modo también (no tiene relación con las mercancías, pero sí con el poder, aunque el objetivo del texto no sea ese, sino un entretenimiento burlesco relacionado con el viento que impulsa las naves³⁰) en la tensó bilingüe que mantiene un Don Arnaldo (probablemente, el trovador occitano Arnaut Catalán) con Alfonso X, al que pide un don: “[...] vostr’almiral seer / en cela vostra mar de lay” (21,1 / 18,42, I, vv. 2-3).

Y existe todavía otro motivo que puede impeler a cruzar el mar: la participación en las cruzadas; este motivo es el punto de partida de un pequeño ciclo de cantigas de escarnio dirigidas contra el trovador Pero de Ambroa por tres de sus colegas y que tiene un precedente en la burla que hace Martin Soarez de un personaje llamado Soeir’Eanes, quien alardeaba de su viaje a Ultramar sin haber salido de casa:

Pero non fui a Ultramar,
 muito sei eu a terra ben
 per Soeir’Eanes, que én ven,
 segundo lh’eu oí contar.
 Diz que Marselha jaz alen
 do mar e Acre jaz aquen,
 e Somportes logu’ i a par.
 (97,28, I).

³⁰ Vid. P. Bec, “Du pet qui fait marcher les navies (Tenson bilingue entre Arnaut et Alphonse X de Castille)”, en Idem, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche dn contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984, pp. 157-160.

En el ataque satírico a Pero de Ambroa³¹ participan Gonçal'Eanes do Vinhal (60,11), Pero Gomez Barroso (127,7) y Pedr'Amigo de Sevilla (116,31). En los tres casos, la palabra *mar* ocupa la posición de rima (una de las más destacadas), pero, además, Eanes do Vinhal la utiliza en un recurso tan elaborado como es el *dobre*, repitiendo aquel sustantivo en todas las estrofas (versos 2 y 7, con una ampliación de la iteración al sintagma *tormenta do mar* en el último de los versos); siguiendo su estela, Pedr'Amigo emplea también el *dobre*, pero lo construye con palabras diferentes en cada una de las estrofas (versos 3 y 7), aunque el *mar* de la III está contenido asimismo en el *Ultramar* de la I³²:

³¹ Vid. E. Corral Díaz, "La peregrinación como contratexto en la lírica gallego-portuguesa", en *In marsupiis peregrinorum: circulación de textos e imágenes alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 365-384; G. Pérez Barcala – M^a C. Rodríguez Castaño, "A Viaxe paródica a ultramar: da canción de cruzada á cantiga de escarnio", en E. Fidalgo – P. Lorenzo (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 135-151; M^a A. Ramos, "...mais vejo-lhi capelo d'Ultramar..." (B 1584 / V 1116). O «ultramar» na poesía gallego-portuguesa", en *Anais do XXIII Congreso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, Maranhão, Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, 2012, pp. 2931-2965; C. Tato, "Las cantigas de ultramar gallego-portuguesas", en *Actes du XVIII Congrès Internationale de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, VI, pp. 190-201; G. Tavani, "A viagem a Ultramar nas cantigas medievais", en S. Serafin (ed.), *Un Lume nella notte: studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 379-387.

³² Sobre el funcionamiento de este recurso y su combinación con otros, vid., entre otros, P. Lorenzo Gradín, "El *dobre* gallego-portugués o la estética de la simetría", *Vox Romanica*, 56 (1997), pp. 212-241; G. Pérez Barcala, "Repetitio versusum en la lírica gallego-portuguesa", *Revista de Filología Española*, LXXXVI (2006), pp. 161-208; Idem, "Achegas para a delimitación da *palabra-rima* e outros procedementos repetitivos: revisión dalgúns conceptos" *Floema*, V (2009), pp. 33-52.

Pero d' Ambroa, senpr' oy cantar
 que nunca vós andastes sobre mar,
 e que med'ouvesedes nunc'a sazón,
 e que avedes tan gran coraçón
 que tanto dades que bon tempo faça
 ben como mao nen como boança,
 nen dades ren por tormenta do mar.

e des i, ja pola nave quebrar:
 aqui non dades vós ren polo mar
 come os outros que hy van entón;
 por én teen que tamanho perdon
 non avedes come os que na frota
 van e sse deytan, con medo, na sota,
 sol que entenden tormenta do mar.

E nunca oymus d'outr' ome falar
 que non temesse mal tempo do mar,
 e por én cuydan quantos aqui son
 que vossa madre con algun caçon
 vos fez, sen falha, ou con lobaganto;
 e todos esto cuydamus por quanto
 non dades ren por tormenta do mar.
 (60,11)

Pero d' Ambroa, se Deus mi pardon,
 non vos trobei da terra do Ultramar,
 vedes por qué: ca non achei razón
 por que vos dela podesse trobar,
 pois i non fostes; mais trobar-vos-ei
 de muitas cousas que vos eu direi,
 de que vos vós non sabedes guardar.

Se Deus mi valha, vedes por que non
 vos trobei d' Acri nen desse logar:
 por que non viron quantos aqui son
 que nunca vós passastes alen mar.
 E da terra u non fostes, non sei
 como vos trobe i, mais saber-vos-ei
 as manhas, que vós avedes, contar.
 (127,7)

Quen nh' ora quysesse cruzar,
 ben assy poderia hyr
 ben como foy a Ultramar
 Pero d' Ambróa Deus servyir,
 morar tanto quant'el morou
 na melhor rua que achou
 e dizer: “- Venho d'Ultramar”.

E tal vyla foy el buscar,
 de que nunca quyso sayr,
 atá que pôde ben osmar
 que podia hir e vïr
 outr' ome de Iherusalén;
 e poss'eu hir, se andar ben,
 hu el foy tod'aquest' osmar,
 e poss'en Monpirller morar,
 ben come el fez, por nus mentir;
 e, ante que cheg'ao mar,
 tomar-me poss e departir,
 com'el depart', en como Deus
 prês mort'en poder dus judeus,
 e enas tormentas do mar.

E, se m'eu quiser enganar
 Deus, ben o poss'aquí conprir
 en Burgos, ca, sse preguntar
 por novas, ben as posso oyr
 tan ben come el en Monpirller
 e dizê-las poyos a quenquer
 que me por novas preguntar.

E, poyos end'as novas souber,
 tan ben poss'eu, se mi quiser,
 come hun gram palmeyro chufar.
 (116,31).

Son, por lo tanto, múltiples las perspectivas desde las que se puede contemplar el mar, pero, si hemos visto su carga significativa, simbólica, protagonista, en un ciclo de cantigas de amigo y algunas de amor, ni siquiera eso es comparable a la fuerza que adquiere en los dos textos que hemos dejado para el final y que resultan de difícil clasificación, aunque pueden incluirse en el género de las *cantigas de escarnio* (tienen, tal vez, más que ver con el *sirventés* occitano).

La primera de ellas tiene como autor a Alfonso X y fue etiquetada por Tavani (*Repertorio metrico*, p. 388) como “canto di sconforto”³³; presenta el mar –recuérdense algunos de los textos de Charinho vistos más atrás– como un elemento favorable (a pesar de los peligros que entraña y que el autor no desconoce), mucho más seguro que la tierra en la que acecha siempre la traición:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d' amor nen de mixon
nen d' armas - ca ei espanto,
por quanto
mui perigoosas son-,
come dun bon galeon,
que m' alongue mui' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son;
ca dentro no coraçõ
senti deles a espinha!

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d' amor rason
nen d' armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazõ;
mais tragerei un dormon,
e irei pela marinha

³³ Vid., entre otros, Th. R. Hart, “Alfonso X's. 'Non me posso pagar tanto'”, *Portuguese Studies*, 15 (1999), pp. 1-10; M^o L. Meneghetti, “Non me posso pagar tanto d'Alphonse le Savant et la transformation des modèles littéraires », en D. Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, VI, pp. 279-288 ; J. Paredes, « La traducción crítica: la cantiga Non me posso pagar tanto de Alfonso X », en E. Muñoz (ed.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 207-223.

vendend' azeit' e farinha;
 e fugirei do poçon
 do alacran, ca eu non
 lhi sei outra meezinha.
 (18,26, I – II).

La segunda tiene como autor (no podría ser de otro modo) a Pai Gomez Charinho y se ha prestado también a interpretaciones divergentes (desde cantiga encomiástica a escarnio)³⁴, porque establece una espléndida comparación entre lo que representa el mar y el propio rey (Sancho IV *el Bravo*):

De quantas cousas eno mundo son,
 non veio eu ben qual pod' en semellar
 al rey de Castella e de León
 se non ña qual vos direi: o mar.
 O mar semella muit' aqeste rei,
 e d' aquí en deante vos direi
 en quaes cousas, segundo razón:

O mar dá muit' e creede que non
 se pod' o mundo sen el gobernar
 e pode muit' e á tal corazón
 que o non pode ren apoderar.
 Des i ar é temudo, que non sei
 quen o non tema, e contarvos ey
 aínda mais, e iudgádem' entón.

E no mar cabe quant' i quer caber
 e mantén muitos, e outros y á
 que x' ar quebranta e que faz morrer
 enxerdados; e outros a que dá
 grandes herdades, e muit' outro ben.
 E tod' esto que vos cuncto avén
 al rey, se o souberdes coñocer.

E da mansedume vos quero dizer
 do mar: non á cont', e nunca será
bravo nen sannudo, se llo fazer
 outro non fezer, e sofrervos' á

³⁴ Es curioso, por otra parte, que esta composición haya sido transmitida solamente por el *Cancioneiro da Ajuda*, en el que es, además, el único texto que puede ser considerado claramente "discordante" (vid. M. Brea, "¿Textos discordantes no Cancioneiro da Ajuda?", en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 255-279).

tódalas cousas, mais se en desdén
o per ventura algún louco ten
con gran tormenta o fará morrer.

Estas mannas, segund' o meu sen,
que o mar á, á el rey, e por én
se semellan, quen o ben entender.
(114,6).

Charinho quiere hacer una advertencia clara a los miembros de la corte: el rey puede otorgarles muchos favores, pero también puede ser “bravo” si algún necio se comporta de forma indebida. Y, para que lo entiendan, recurre al único símil (préstese atención especial a la *fiinda*) que para él tiene sentido: el mar, que puede ser apacible y fuente de riqueza o provocar terribles tormentas que hagan peligrar la vida de los que transitan por él³⁵. Ambos, rey y mar, son poderosos –y necesarios (II, v. 1-2)-, temibles y dignos de respeto, a la vez que generosos con quien lo merece o ‘sañudos’ con quien cree que puede hacerles frente de forma altiva y temeraria. La imagen resulta original, pero acorde con las características del trovador; y, sin embargo, no puede atribuirse a él su *inventio*, puesto que, como han advertido varios estudiosos³⁶, tiene un claro precedente en la ley 28 del título IX de la *Partida II* de Alfonso X³⁷ (aunque allí la comparación se aplica de forma más directa a la corte), en la que pueden leerse observaciones como “la mar es larga et grande [...] et a y pescados de muchas naturas [...] y a menester largueça grande et espacio” (cfr. II, v. 1; III, vv. 1-2 y 4-5); “los que andan por la mar enel buen tiempo que van los onbres derechamente et seguros” (cfr. IV, vv. 1-2); “assi como los onbres que van por ella han tormenta et no se saben guiar ni mantener et vienen apeligro porque pierden los cuerpos et lo que traen afogandose beviendo el agua dela mar amarga. Otrosi los que vienen ala corte con cosas sin razon pierden y sus pleitos et afogaseles aquello que cobdiçian aver” (cfr. IV, vv. 5-7).

³⁵ Existen en la literatura medieval numerosos ejemplos de naufragios y tempestades: piénsese, entre otros, en el viaje de S. Brandán, o en las historias de Apolonio o –una vez más– Tristán (son analizados varios casos en el volumen dedicado a *L'eau au Moyen Âge* en el nº 15 de *Sénéfiance*, Publications du CUER MA, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985).

³⁶ Entre ellos, Lang, “Old Portuguese...”, pp. 195-200; o S. Pellegrini (“Noterelle alfonsine (su A 256)”, *Studi Romanzi*, 29 (1942), PP. 131-137), que advierte que la comparación de la corte con el mar es un *topos* bastante difundido.

³⁷ Vid. *Las SietePartidas*, ed. facsimil realizada sobre la primera edición (con glosas en castellano) de Alonso Díaz de Montalvo (Sevilla, 1491), Valladolid, Lex Nova, 1988.

No son, pues, efectivamente, muchos los textos en los que interviene el mar en la lírica gallego-portuguesa, pero esa escasez numérica aparece sobradamente compensada por la riqueza de matices, la intensidad y el destacado protagonismo que su presencia adquiere en un pequeño grupo de cantigas y, sobre todo, en algunos trovadores para los que el mar está ligado íntima y profundamente a su propia vivencia, además de a sus conocimientos literarios; para algunas situaciones, el mar ya era un tópico, pero se tiñe de matices originales y se convierte en un referente que trascenderá, con mucho, los límites de la Edad Media, unido para siempre a nombres como los de Martin Codax, Meendinho o Pai Gomez Charinho.



CERVANTES Y GONGORA ANTE LA ARMADA
INVENCIBLE: PROFECÍA Y MESIANISMO

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

El mar, ante todo, representó en la poesía áurea el escenario de la guerra, el teatro de la grandeza y hegemonía del imperio español¹; aunque también, y no en pocas ocasiones, el de su deshonra, como testimoniaron las burlas en verso contra la defensa del asalto y saqueo de Cádiz en el verano 1596 por los hombres del almirante de la escuadra inglesa de Lord Charles Howard Effingham y del conde de Essex, asunto sobre el que derramarían su vena satírica Cervantes², Juan de la Cueva³ y Sáez de Zumeta⁴, en sonetos que están entre los mejores de su

¹ Como ha subrayado Antonio Carreira en un excelente trabajo sobre el motivo de la guerra en la poesía lírica del Siglo de Oro, “las guerras fueron siempre el fundamento de los imperios, y la lírica no podía soslayarla” (“La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII”, *Lectura y Signo*, 6 (2011), p. 12.). Las principales antologías de la poesía de tema bélico en nuestra literatura son las debidas a Luis Rosales y Luis Felipe Vivancos, *Poesía heroica del imperio*, Barcelona, Jerarquía, 1940, 2 vols., y la realizada por Víctor García de la Concha, Abraham Madroñal y Mercedes Sánchez, *Armas y letras en el siglo de oro español (Antología poética)*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1998.

² El soneto «Vimos en julio otra semana santa» está entre los mejores poemas de Cervantes. Juan Antonio Pellicer fue quien lo publicó por primera vez en su edición de *El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, parte primera, tomo I, Madrid, Gabriel Sancha, 1797. En la p. lxxxv editó también el soneto sobre el mismo tema atribuido a Juan Sáez de Zumeta «De qué sirve la gala y gentileza». José Solís de los Santos revisó la historia de la atribución y de las fuentes que lo han transmitido en el artículo, “Una edición crítica del soneto ‘Voto a Dios’ de Cervantes”, *Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004), p. 8. Un completo análisis del soneto se halla en C. Mata Induráin, “El soneto de Cervantes ‘A la entrada del Duque de Medina en Cádiz’. Análisis y anotación filológica”, en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción*, Actas del Coloquio Internacional, Estepa, diciembre 1998, Estepa, Ayuntamiento, 1999, pp. 143-163. Francesca de Sanctis ha establecido un texto crítico en el artículo «El soneto de Cervantes al saco de Cádiz, “Vimos en julio otra semana santa”: Edición crítica y notas filológicas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 35, nº 1 (2015), pp. 203-223.

³ Se trata del soneto rufianesco “Calado hasta las cejas el sombrero”, que se halla en el manuscrito de sus poesías de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, BCS 56-3-04, f. 335. Lo editó por primera vez Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo*. Coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1863 (ed. facsímil; Gredos, Madrid, 1968), II, cols. 687-688.

⁴ El soneto “¿De qué sirve la gala y gentileza?”, editado por Francisco Rodríguez

modalidad⁵. A las victorias nunca le han faltado cronistas entusiastas ni vates enfebrecidos por la inspiración, como tuvo ocasión de referir el florido verbo de José López de Toro al tratar sobre la interminable nómina de los poetas de Lepanto:

Desfile más brillante y numeroso que nunca las Musas organizaron en honor de un héroe. Tomen parte en él los altos y los humildes, monjes y guerreros, cortesanos y juglares; y deslumbrados ante la magnitud del hecho —a todas luces maravillosas— perpetúan su voz unánime y la hacen sonar a través del muro inmenso de los siglos, de las tempestades profundas de las ideas, de la diversidad de lenguas y naciones. Imposible es contarlos uno a uno. No es preciso tampoco personalizar su canción. Era la del mundo cristiano convertido en lira gigantesca pulsada por expertas manos que se adiestraron en su manejo en las mismas escuelas de los clásicos⁶.

La retórica rancia y admirativa de López de Toro, que hay que entender en el contexto que propició la publicación⁷, el de una España que quería exaltar su *infalible ayer y sus poetas*, no resta valor a una monografía que dio cuenta precisa del inabarcable inventario de poetas y composiciones que celebraron en castellano, latín e italiano la victoria de la Liga y de don Juan de Austria en las aguas de Lepanto.

La derrota, sin embargo, contó siempre con pocas voces que la pregonaran en verso. Así ocurrió con el desastre de la jornada de Inglaterra, relatado entre el dolor y el sarcasmo en unos pocos romances noticieros que editó Fernández Duro⁸; en las canciones que le dedica-

Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*. *Estudio histórico-literario*, Tip. de Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1901, p. 129. También se ha considerado que formaba parte de esta serie el soneto de Alonso Álvarez de Soria “Cuando, don Juan, vuestra famosa espada”; para la transmisión y atribuciones de este soneto véase Lara Garrido, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa. (vida y literatura de un barroco marginal)*, Málaga, Litoral, 1987, p. 50.

⁵ Fueron estudiados en conjunto por Stanko B. Vranich en sus *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia-Chapel Hill, Albatros, 1981, pp. 83-93.

⁶ José López de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950, pp. 15 y 16. Un repaso más reciente sobre las obras que trataron de Lepanto en Guillem Usandizaga, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana, 2014, pp. 170-172. Una revisión de las categorías de historia y poesía en las composiciones en torno a Lepanto puede leerse en el imprescindible trabajo de Juan Montero Delgado, «Poesía e historia en torno a Lepanto: el ejemplo de Fernando de Herrera», en *Andalucía moderna. Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1991, pp. 283-289.

⁷ La obra de López de Toro había obtenido en el año 1944 el premio “Conde de Cartagena” de la Real Academia Española.

⁸ Véanse los romances de ciego de Cristóbal Bravo y sus respuestas, Cesáreo

ron Góngora (“Levanta, España, tu famosa diestra”), Cervantes (“Bate, fama veloz, las prestas alas”) y Agustín de Tejada Páez (“Tú, que en lo hondo del humano pecho”)⁹ cuando aún no se tenían noticias ciertas del estrepitoso fracaso; en el soneto de Lope de Vega “Famosa armada de estandartes llena”¹⁰, escrito, igualmente, antes de la debacle; en la segunda de Cervantes (“Madre de los valientes de la guerra”), compuesta después de la derrota. Barahona de Soto dedicó un sentido y desmañado soneto a don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz (“Este y aquel fanal, claro Filipo”)¹¹, en el que lloraba su muerte, acaecida en

Fernández Duro, *La Armada Invencible*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1884, vol. I, pp. 179-191. La literatura popular generada por el acontecimiento fue examinada por P. Gallaher y D. W. Cruikshank, «The Armada of 1588 reflected in serious and popular literature of the period», en P. Gallaher y D. W. Cruikshank (eds.), *God's obvious designs. Papers for the spanish Armada symposium, Sligo*, Londres, Thamesis Books, 1991, pp. 167-183. Nuevos testimonios inéditos de la literatura panfletaria británica surgida inmediatamente después de la Jornada de Inglaterra han dado a conocer Antonio Cortijo Ocaña y Timothy McGovern, «Una higa a los españoles. Un documento inédito de la propaganda anticatólica en la Inglaterra de Isabel I (1591)», *Olivar*, 4 (4), 2003, pp. 1-22.

⁹ Sobre esta canción hay excelentes análisis en los artículos de Belén Molina Huete, «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV.2, 2001, pp. 353-402; Joaquín Roses Lozano, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9, 1997, pp. 63-88; e Ignacio Díez Fernández, «Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano», *Bulletin Hispanique*, 112-2 (2010), pp. 553-585.

¹⁰ Lope de Vega, *Rimas*, ed. Felipe Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, vol. I, p. 325. Sobre la presunta participación de Lope en la Armada Invencible hay dos estudios clásicos: el primero a cargo de Millé y Jiménez, «Lope de Vega en la Armada Invencible», en *Estudios de Literatura española*, Biblioteca de Humanidades, La Plata, 1928, pp. 103-149; y el debido a Schevill, «Lope de Vega and the year 1588», *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 65-78. Sánchez Jiménez se ha ocupado del tema planteando un estado de la cuestión sobre esta laguna biográfica y despejando muchas incógnitas, «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses de autor», *Anuario Lope de Vega*, XIV, 2008, pp. 269-289.

¹¹ Véase Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 693. El manuscrito Chacón fecha en 1598 un soneto de Góngora que celebra las victorias del marqués de Santa Cruz y su figura, «No en bronce, que caducan, mortal mano», *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskatė, Madison, 1981, p. 99 (veo la reimpresión Málaga, Junta de Andalucía, 2007). Fue Foulché-Delbosc quien corrigió la datación de Chacón al considerar que hubo de ser compuesto a la muerte de don Álvaro de Bazán, acaecida el 9 de febrero de 1588. Entre otros homenajes de los poetas de su tiempo al Capitán General del Mar Océano, está el soneto que le dedicó Cervantes, que combatió bajo sus órdenes en Lepanto: «No ha menester el que tus hechos canta». Este soneto apareció en los preliminares del libro de Cristóbal Mosquera de Figueroa *Comentario en breve compendio de disciplina militar en que se escribe la jornada de las islas Açores*, Madrid, 1596; véase Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito (eds.), Madrid, RAE, 2016, p. 215.

febrero de 1588, y lamentaba las consecuencias que su desaparición podría tener para la Armada.

De este ceñido repertorio me propongo examinar la primera de las canciones que escribió Cervantes y la que compuso Góngora con el fin de poner en relación la actitud, las estrategias discursivas, las fuentes, los tópicos y los mecanismos compositivos con que afrontaron la anticipada celebración del malogrado suceso. Las dos canciones, además, están condicionadas en su estructura discursiva y en su planteamiento intencional por el *Apocalipsis*. Intentar comprender por qué Góngora y Cervantes encontraron en el libro neotestamentario su entramado alegórico para solemnizar aquella jornada constituirá el principal hilo argumental del presente trabajo.

La canción de Góngora¹² fue incluida en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa. De las siete canciones que hasta la fecha de compilación de las *Flores* (1602) había compuesto, cuatro fueron antologadas en este volumen, dos amorosas y dos canciones heroicas, la que nos ocupa y la escrita para conmemorar la festividad de san Hermenegildo. En ellas se aprecian algunos de los rasgos que habían marcado la evolución de la canción a partir de 1580: las de estancias largas y con predominio de endecasílabos se habían especializado en un subgénero de canción celebrativa y heroica, a la manera de la oda pindárica, que el poeta sevillano Fernando de Herrera había fijado en canciones como la dedicada a la batalla de Lepanto¹³; las de estancias aliradas y con predominio de heptasílabos fueron las preferidas para la expresión del soliloquio amoroso, ajustado al tono y la imaginería del neopetrarquismo bembiano¹⁴. La canción a la Armada Invencible de Góngora se cierra con un envío y consta de cinco estancias con la siguiente estructura métrica: ABCBACCDDEefFGHgH. Es el modelo que dos años después utilizó sin apenas alterarlo para la citada canción a San Hermenegildo,

¹² Sobre las fuentes que han transmitido la canción y los retoques que introdujo Góngora, véase la ejemplar edición de José María Micó (ed.), Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 61-62.

¹³ El estilo herreriano de las dos canciones de Cervantes fue estudiado por José Manuel Blecuá, «La poesía lírica de Cervantes», *Cuadernos de Ínsula*, I, Homenaje a Cervantes, Madrid, Ínsula, 1947, pp. 151-187. Para la evolución de los cánones de la canción y sus tipos a partir de 1580 son imprescindibles los trabajos de Begoña López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (coord.), *La oda*, Sevilla, Universidad, pp. 175-214; Pedro Ruiz Pérez, «La oda en el espacio lírico del siglo XVII», en Begoña López Bueno (coord.), *La oda*, Sevilla, Universidad, pp. 277-318.

¹⁴ En las primeras canciones de Góngora predominan los esquemas métricos canonizados por el petrarquismo, con verso chiave, y la mayoría con el envío; sin embargo, a partir de 1598 tiende a la canción alirada, como examinó José María Micó, *Ibid.*, pp. 9-10.

también incluida en las *Flores de Espinosa* (CCXLIII), y se convirtió en el patrón métrico sobre el que se escribieron algunas canciones patrióticas¹⁵ como las de don Luis Martín de la Plaza incluidas en el *Cancionero antequerano*¹⁶. En las mismas *Flores*, y a continuación de la de Góngora, dispuso Espinosa la canción de Agustín de Tejada *Al Rey Filipo Nuestro Señor*, “Tú, que en lo hondo del humano pecho”, dedicada al mismo tema, como se recogía en el epígrafe de la *Poética Silva (Canción al Rey D. Felipe II en la jornada de Inglaterra)*¹⁷. Aunque el número de estancias es el doble, el modelo de estas es muy similar: diecisiete versos y un leve cambio en la rima, con pareado en los versos finales de estancia (ABCBAACDDEefFGGHH). Góngora repetirá de forma casi idéntica el esquema de la canción de 1588 en la compuesta entre 1610 y 1611 a la *Toma de Larache*, formada por cinco estancias de diecisiete versos, y un envío, que repite los últimos versos de la sirima con el mismo sentido profético que el de “Levanta, España, tu famosa diestra”.

La segunda de las canciones de Cervantes¹⁸ también se sirvió de la estancia de diecisiete versos y de una estructura métrica similar a la de Góngora y, sobre todo, a la de Tejada, porque también se cierra con el pareado final: ABCABCCdEEDFGGFHH. La primera consta de nueve estancias —una más que la segunda canción— de quince versos, también con pareado final (ABCABCcDEEDFfGG), y un envío que subraya, igualmente, el carácter profético de la canción.

Las canciones de Góngora y Cervantes responden a dos actitudes completamente distintas¹⁹. Ambas, escritas antes del fatal desenlace de

¹⁵ Esta circunstancia fue bien advertida y expuesta por Belén Molina Huete, «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», art. cit., p. 369.

¹⁶ Son las composiciones 265 y 266 en la edición del *Cancionero antequerano* al cuidado de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.

¹⁷ Las canciones de Góngora y Agustín de Tejada proclamaban la gloria de la monarquía católica y su destino mesiánico. Esta idea resumía el sentido global de ambos textos; razón que permitió leerlas haciendo abstracción del suceso que las inspiró, como ha analizado José Lara Garrido, «Un poema anómalo en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. La canción de Mira de Amescua al asalto de Cádiz por los ingleses (1596) y su horizonte de expectativa histórica», *Canente*, 1, 2001, pp. 123-182. Por ello fueron incluidas, pasados quince años, en las *Flores de Espinosa*.

¹⁸ El esquema de las canciones de Cervantes ha sido descrito por José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 58.

¹⁹ La canción de Góngora ha sido considerada tradicionalmente una pieza de circunstancias. El poeta cordobés, como afirmó Micó, «no sintió nunca una auténtica propensión a lo heroico» (Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. cit., p. 60), y así lo demuestra el balance que hace Carreira de la poesía de asunto heroico-bélico del autor de las Soledades (“La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII”, art. cit., pp. 25-30). Robert Jammes (*La obra poética de don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, p. 213) juzgó que Góngora escribió esta pieza para congraciarse con el obispo de Córdoba, don Francisco Pacheco, quien en julio de 1588 había decidido evaluar el comportamiento

la contienda, como la de Agustín de Tejada y el soneto de Lope, intuyen el fracaso de la Jornada que sus autores dedujeron posiblemente de las primeras noticias que se tuvieron de los imprevistos y peripecia de la invasión. Salcedo Coronel²⁰, en su comentario a los versos 27-34, infirió que Góngora tenía conocimiento de los percances que había sufrido la flota a la altura de Bayona a causa de los temporales de la costa atlántica²¹, tales noticias justificaban a su juicio los versos de la segunda estancia «sin perdonar el tiempo, has enviado / en número de todo tan sobrado» (vv.23-24).

Las noticias de la merma de la flota y de su dispersión corrieron por la corte y se tuvo conocimiento del desánimo que cundió en el duque de Medina Sidonia, quien el 24 de junio había enviado una carta al rey desde la Coruña, donde había encontrado refugio, con el fin de disuadirlo de la empresa: «Ir a cosas tan grandes con fuerzas iguales no convendría, cuanto más siendo inferiores como hoy lo están, y la gente no tan práctica como convendría ni los oficiales... Y así crea VM que esto está muy flaco. Y no engañe nadie a VM. con decirle otra cosa»²².

En la canción de Góngora, el asunto de la armada contra Inglaterra se diluye después de la imprecación a la reina Isabel en la tercera estancia, que constituye el eje sobre el que se articula la composición. Las dos últimas estancias se encaminan a prevenir contra el peligro turco, que se había rearmado después de Lepanto y amenazaba las costas españolas, y a alentar la cruzada contra los infieles²³:

Fija los ojos en las blancas Lunas
y advierte bien, en tanto que tú esperas
gloria naval de las britanas lides,

de los canónigos. Sobre la conducta de Góngora y la relajación de los miembros de la canonjía de Córdoba han dado cumplida cuenta Dámaso Alonso, «Los pecadillos de don Luis de Góngora», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, VI, 1982, pp. 51-76 y, sobre todo, Amelia de Paz, «Góngora en la visita del obispo Pacheco. (Elogio y nostalgia de Dámaso Alonso, *Criticón*, 123, 2015, pp. 5-38. El propio obispo había solicitado en julio que se hicieran rogativas por la Armada.

²⁰ García Salcedo Coronel, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel [...] Contiene esta parte todas las canciones, madrigales, silvas, églogas, octavas, tercetos y el Panegírico al Duque de Lerma*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 45-46.

²¹ Martín y Parker detallan estos avatares de la flota española en el capítulo «Anatomía de un fracaso» de su imprescindible monografía *La Gran Armada*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2011, pp. 317-352.

²² Cito la carta por Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 570.

²³ Así dictan la advertencia los imperativos del verso 77: «arma tus hijos, vara tus galeras».

no se calen rayendo tus riberas
y pierdan respeto a las colunas,
llaves tuyas y término de Alcides (vv. 69-74).

No voy a juzgar el valor histórico del análisis de los hechos que hace Góngora a través del conocimiento que de ellos nos ha proporcionado la historiografía española y británica, sino mediante el testimonio de un poeta poco atendido que vivió desde su mismo centro los avatares diplomáticos y políticos que desembocaron en la pretendida invasión de Inglaterra. Me refiero a Bernardino de Mendoza, embajador en Inglaterra desde 1578, posición desde la que propició las conjuras contra la monarquía británica, apoyando a la nobleza católica, hasta que la reina Isabel ordenó su expulsión en 1584. El treinta de noviembre de 1589, pasado un año del desastre, escribe desde París, donde entonces ejercía de embajador, una carta a Martín de Idiáquez. Acompaña la carta un poema con el fin de entregárselo al secretario de estado de Felipe II, Juan de Idiáquez. La composición, editada íntegramente por Francisco Javier Fuentes Fernández²⁴, está inspirada en la célebre oda de Horacio *O navis* (1, 14), profusamente imitada en nuestra lírica áurea. La «Astrosa navecilla miserable» del primer verso metaforiza la lamentable situación en que dejó a la corona el desastre de la Jornada de Inglaterra. Las advertencias de Góngora coinciden con el diagnóstico realizado por alguien que vivió aquellos sucesos de forma tan directa:

No es bien ya navegar. Si por ventura
al mar salieres, mira siempre a tierra,
pues ves partidos de la colma roca
los cuatro hermanos a moverse guerra
y a defender cada uno se asegura
el ángulo del mundo que le toca²⁵. (vv. 40-45)

Era la lección extraída de la pretendida invasión de Inglaterra; Mendoza solicitaba que se analizaran todos los condicionantes (económicos, políticos, militares, climatológicos) antes de emprender cualquier empresa militar para juzgar la pertinencia o no de la misma. *Los cuatro hermanos* designan los cuatro vientos (Euro, Bóreas, Céfito y Noto) que alegorizan las naciones favorecidas con la derrota de la Armada: Inglaterra, Holanda, Francia y Turquía; naciones que rivalizarán por la hegemonía marítima que España había perdido.

²⁴ «Poesía de Bernardino de Mendoza (ca. 1540-1604)», *Criticón*, 70, 1997, pp. 71-100.

²⁵ Fuentes Fernández, «Poesía de Bernardino de Mendoza (ca. 1540-1604)», art. cit., edita la composición con la ortografía del manuscrito, que he modernizado.

A continuación, lamenta el poco beneficio obtenido de una victoria tan memorable como Lepanto, porque después de ella el turco continuó siendo una amenaza, el catolicismo no se restablecería ni en los Países Bajos ni en Inglaterra y los ataques a nuestras costas y a las colonias de ultramar aumentaron; de manera que la exhortación del envío es semejante a las advertencias y cautelas formuladas por Góngora:

De este suceso juzgarás si es yerro
el levantar el fierro
desamparando la fiada orilla,
cuitada navecilla... (vv. 117-120).

La primera de las canciones de Cervantes se escribe también desde la incertidumbre que auguraba el desastre, de tal manera que el sujeto de la enunciación insta a la Fama, en su condición de mensajera excepcional, de “pregonera”, a destruir el «confuso rumor de nuevas malas», a exorcizar los siniestros vaticinios. El epígrafe que encabeza la canción en los dos manuscritos que la han conservado trasluce la inquietud por el desarrollo de los hechos: *Canción nacida de las varias nuevas que han venido de la armada que fue a Inglaterra*²⁶

Góngora demostró con su escepticismo y prevenciones un profundo sentido crítico sobre los acontecimientos y un acertado análisis de la realidad histórica, aunque encubriera sus precauciones y reparos bajo la exaltación convencional del género heroico. Por el contrario, Cervantes, a pesar de los malos augurios, describe la batalla naval con trazos inequívocos de verdad vivida, de modo semejante a como lo hiciera en la epístola a Mateo Vázquez²⁷. El discurso de la canción está legi-

²⁶ Así reza en el manuscrito 2856 de la BNE. El manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 56-4-35, fol. 43v. varía el encabezamiento: *A la variedad de nuevas que hubo del armada que fue a Inglaterra*. Para la completa noticia de los dos testimonios manuscritos que han transmitido las dos canciones cervantinas, véase la edición de Montero Reguera y Romo, Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito (eds.), Madrid, RAE, 2016, pp. 358-360. Las canciones fueron editadas por primera vez (siguiendo el ms. de la BNE) por Manuel Serrano y Sanz, «Dos canciones inéditas de Cervantes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, pp. 413-427.

²⁷ Montero Reguera ha examinado las concomitancias ideológicas de las canciones con la producción cervantina después del cautiverio, con la *Numancia*, con *Los tratos de Argel*, «Historia, política y literatura en *La Galatea* de Miguel de Cervantes», en José Antonio Fernández Romero e Inmaculada Báez Montero (eds.), *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo, Universidad de Vigo, 2002, pp. 329-342. Por su parte, Antonio Rey Hazas ha subrayado la relación causal entre el cautiverio y el fervor nacionalista de Cervantes después de su regreso del cautiverio, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, pp. 16-34.

timado por su experiencia de soldado en Lepanto²⁸, un discurso que permite entrever el entusiasmo del *ethos* militar, la celebración de la batalla como vivencia interior, actitud que no excluye la representación descarnada del combate por medio de la *evidentia* para crear una estampa patética de una plasticidad conmovedora en la tercera y cuarta estancias. No hay nada en esos versos de trillado y trivial culto bélico, algo que Cervantes supera mediante la cristalina expresión del caos de la lucha, de la violencia, de la captación del gesto, del escorzo en el instante de la muerte. La anticipación del relato indirecto que hará la Fama se convierte en un audaz recurso para vencer las limitaciones de la perspectiva y ofrecernos una visión global de la batalla, *cifra de todas*, sintagma con el que resumiría tres siglos después Valle-Inclán su aspiración de ofrecer una visión *astral* o *estelar* de la guerra, sin las restricciones del punto de vista, cuando ejerció de corresponsal en el frente durante la primera guerra mundial²⁹. En la canción cervantina, el sujeto de la enunciación exhorta a la Fama a prefigurar las imágenes del terror apocalíptico que se concretan en la descripción del friso de la batalla³⁰:

pinta rotas entenas, jarcias rotas,
quillas sentidas, tablas desclavadas,
y, de impaciencia y de rigor armadas,
las dos (y no en valor) iguales flotas.
Exprime los gemidos excesivos
de aquellos semivivos

²⁸ Francisco Javier Díez de Revenga, «Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)», *Anales de Filología Hispánica*, I, 1985, p. 62, expuso en los siguientes términos el cambio operado en Cervantes entre Lepanto y la Jornada de Inglaterra: «Desde 1577, en que se escribe la «Epístola a Mateo Vázquez» [...] hasta 1588, en que aparecen las «Odas a la Invencible», se operan en el temperamento de Cervantes importantes cambios. Su actitud hacia España y el rey va evolucionando desde una fidelidad inquebrantable sublimada por el heroísmo hasta una melancólica nostalgia del que se ve alejado de las batallas por razones de la edad, por razones de las heridas. Pero Cervantes no ha perdido la esperanza y su heroísmo inicial mantiene aún el ánimo para desear que no sea verdad el desastre de la Invencible, que llega, primero, por vía del rumor; más tarde, por lamentada confirmación».

²⁹ Escribía Valle-Inclán en la “Breve noticia” que sirvió de prólogo a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*: «Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos faquires... de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en toda distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. [...] Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría...», Madrid, Espasa Calpe, 1978, pp. 101-102.

³⁰ William James Entwistle, «Cervantes’s two odes on the Invencible Armada», *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV, 1947, pp. 254-259, subrayó el realismo en la representación del horror de la guerra.

que, ardiendo, al agua fría se arrojaban
y, en la muerte del fuego, muerte hallaban. (vv. 53-60)

La *asperezza* mediante la aliteración de los sonidos vibrantes contribuyen a la *evidentia*, a la representación del fragor de la lucha, convocada mediante el *ronco son* virgliano (*Geórgicas*, IV, 70; *Eneida*, VIII, 2; IX, 125; XI, 474-475), convertido por Tasso en fértil tópico³¹. Cervantes exhorta a la Fama: «Forma aquel son horrible / que el cóncavo metal despide y forma, / y aquel del atambor que engendra y cría / en el cobarde hecho valentía» (vv. 67-70); Góngora apela «al ronco son de trompas belicosas» (v. 3)³².

En el carácter patético y en la expresión de los afectos vehementes el poema se vincula con el modelo retórico de la arenga: el sujeto de la enunciación exhorta a la Fama para que aliente las esperanzas en la victoria al duque de Medina Sidonia, primero («Al que las naves guía / muéstrale sobre un muro un caballero / más que de hierro de valor armado / y, entre la turba mora un niño atado / cual entre hambrientos lobos un cordero / y al segundo Abrahán que dé la daga...» [vv. 82-87]); y después a Alejandro Farnesio («Dirás al otro que en sus venas tiene / la sangre de Austria, que con esto solo / le dirás cien mil hechos señalados» [vv. 91-93]). A ellos se invoca apelando a los hechos heroicos de su estirpe, así como a los soldados, hijos de la madre España, que llora cual viuda (vv. 97-120). Esa finalidad protréptica, esto es, animar a la lucha, que está presente de forma más atenuada y esquemática en la canción de Góngora³³, aproxima las dos canciones al género retórico

³¹ Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973, p.66, expuso que, a partir de Torcuato Tasso, que lo introdujo en el comienzo del canto IV de la *Gerusalemme*: «il rauco suon de la tartarea tromba», devino en fértil tópico.

³² Como he explicado en otro lugar, «Imitación y conceptismo en Góngora: Petrarca y Tasso en la Canción III», en Florencia Calvo y Gloria Chicote (eds.), *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires, Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba, 2017, p. 429, Góngora hace del tópico una agudeza muy audaz: El verso del Tasso se halla en el pasaje en que Satanás, *il gran nemico*, convoca a los espíritus infernales para que los cristianos no penetren en Jerusalén, después de que Godofredo dé a conocer la voluntad del Señor a sus capitanes. Góngora se sirve con maestría del recurso para «acomodarlo a sujeto contrario», un tipo de concepto que décadas después describiría Gracián el cap. XXXIV de la *Agudeza y arte de ingenio*: el *ronco son* del ejército infernal es en la estancia gongorina el de las trompas del ejército de la nueva Jerusalén, España, que enarbola el estandarte de Cristo contra la infernal y cismática Inglaterra.

³³ Sobre todo, a través de la modalidad exhortativa de los enunciados: todas las estancias se inician de forma apelativa, o bien a través de los imperativos (*levanta* [estancias 1 y 5], *fija* [estancia 4]), o bien interpelando directamente al enunciatario, España, mediante el pronombre tónico *tú* (estancia 2), o mediante el apóstrofe en forma de personificación con que comienza la imprecación a Inglaterra y a su reina en la estancia tercera: «Oh ya isla católica y potente» (v. 35).

de la arenga, una modalidad de discurso muy bien codificada en los tratados historiográficos del humanismo y de la antigüedad clásica³⁴. La poesía heroica se acomodaba bien a la variedad argumentativa de la arenga y a su capacidad de adaptación a situaciones muy diversas; por ello, géneros como la épica culta o la tragedia aprovecharon la potencialidad de los recursos patéticos y de las formas vehementes de enunciación propios de la arenga³⁵.

La guerra siempre tuvo implicaciones religiosas en la España imperial, circunstancia que justifica el marco referencial de estas composiciones, condicionado también por el precedente del modelo herreriano de canción pindárica, pues, para la expresión del ardor guerrero alentado por la divinidad, el género de la oda patriótica encontró su horma en la que escribió Herrera a Lepanto, que comenzaba con el «Cantemos al Señor...» del *Cántico de Moisés* en el Éxodo, XV, 1-19, y continuaba con el apóstrofe «Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra, / salud y gloria nuestra»³⁶.

La imaginaria de las canciones de Góngora y Cervantes encontró correspondencias simbólicas del papel redentor de la corona española en el cumplimiento mesiánico escatológico del *Apocalipsis*. El libro atribuido a San Juan se sirvió de los principales textos mesiánicos del *Antiguo Testamento* para presentarlos cumplidos en Cristo; Góngora y Cervantes, de forma análoga, se sirvieron del *Apocalipsis* para ver cumplidas las promesas divinas a través de la función redentora de la corona española. La monarquía hispánica y la figura de su rey devienen así en el instrumento del designio divino, en agentes de la providencia. De

³⁴ Victoria Pineda ha antologado y comentado las páginas dedicadas a la arenga en los tratados historiográficos del humanismo europeo, «La arenga en los tratados historiográficos de la alta Edad Moderna», en Juan Carlos Iglesias Zoido, ed., *Retórica e historiografía. El discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, pp. 199-228. Victoria Pineda y Juan Carlos Iglesias Zoido han impulsado en la última década los estudios retóricos sobre la arenga y su influencia en la literatura del Siglo de Oro. Para un estado de la cuestión, véase, Juan Carlos Iglesias Zoido, «Aproximación a las claves de la más reciente investigación sobre la arenga militar», *Talia Dixit: revista interdisciplinar de retórica e historiografía*, 5, 2010, pp. 91-110.

³⁵ Un excelente trabajo de la inclusión de arengas en las obras dramáticas de Lope (en *La Santa Liga*, *el Arauco domado*, *El asalto de Mástrique* y *Los guanches de Tenerife*), con referencias a otros poetas como Pedro de Oña, puede leerse en Juan Carlos Iglesias Zoido, «Lope y la arenga militar», *Anuario Lope de Vega*, XVIII (2012), pp. 114-145; artículo que incluye una clara aproximación teórica a los modelos de las arengas militares de origen historiográfico y la difusión de las mismas a través de selecciones y antologías de enorme éxito en Europa.

³⁶ Las reminiscencias bíblicas de la canción herreriana fueron circunstancialmente analizadas por María Teresa Ruestes Sisó, «Sentimiento religioso y fuentes bíblicas en la canción por la victoria de Lepanto de Fernando de Herrera», *Anuario de Filología*, 10, 1984, pp. 237-258.

ahí su identificación con símbolos del libro neotestamentario: *el león de Judá* (en la de Góngora), *retoño de David*, *el príncipe de los reyes de la tierra*, *el cordero a quien se entrega los destinos de la historia* (en la de Cervantes). La propaganda política española y las soflamas espirituales contra la herejía previas a la Jornada³⁷ habían proclamado a Felipe II como ese monarca universal, el nuevo David destinado a reformar la iglesia y a desolar las naciones heréticas. La batalla de Lepanto y la rebelión de las Alpujarras habían nutrido antes las profecías mesiánicas y habían consagrado a don Juan de Austria como el instrumento de la providencia. La Armada contra Inglaterra no fue ocasión menor y fue percibida como la proclamación de una nueva edad después de la Babilonia cismática que representaba Inglaterra.

Al ser escritas antes del fracaso, las canciones de Góngora, Cervantes y la referida de Agustín de Tejada se conciben como revelación (significado etimológico de *apocalipsis*) del triunfo, cuya apoteosis se expresa en los respectivos envíos que coronan las tres composiciones. En la de Cervantes poniendo el acento en el carácter profético: «Canción, si vas despacio do te envío / en todo el cielo fío /que has de cambiar por nuevas de alegría / el nombre de canción en profecía» (vv. 136-139); en las de Góngora y Agustín de Tejada en una suerte de *recusatio* por la que se suspende el discurso hasta el cumplimiento definitivo de los vaticinios, momento en el que cantarán la victoria y sustituirán la lira heroica de la oda por la trompa bélica de la epopeya, declaración que se formula en los siguientes términos en el envío de la de Góngora: «Canción, pues que ya aspira / a trompa militar mi tosca lira, / después me oirán (si Febo no me engaña) / el carro helado y la abrasada zona / cantar de nuestra España / las armas, los triunfos, la corona» (vv. 86-91); igualmente, Agustín de Tejada se compromete a narrar la hazaña cuando se vea cumplido lo profetizado: «que yo he de ser Virgilio de tal Marte» (v. 175). El componente profético de las canciones estaba avalado por los modelos clásicos, pues era consustancial a la épica: Virgilio representó la historia contemporánea a través de la profecía, argucia narrativa que adoptaron numerosos poemas épicos españoles³⁸. En la *Eneida* estaba también el molde imperialista del planteamiento de estas canciones, que pueden relacionarse con la épica histórico-política por

³⁷ Bastaría confrontar el contenido propagandístico de la excelente *Historia eclesiástica del cisma del Reino de Inglaterra* (Madrid, 1588) del excelente escritor jesuita Pedro de Rivadeneira. Véase por ejemplo la imprecación contra la reina Isabel del prólogo del autor «al cristiano y piadoso lector» (en la Biblioteca de Autores Españoles, *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira*, Madrid, Rivadeneyra, 1868, p. 188).

³⁸ Lara Vilà, «Épica culta», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario Filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, p. 1079.

encuadrar el presente en un marco mítico y por su capacidad para ensalzar la corona³⁹.

Como se ha referido, la canción de Góngora deja de ser a partir de la cuarta estancia la celebración de la incierta Jornada de Inglaterra para devenir en *Canción a España*⁴⁰, como la llamó Angulo y Pulgar en sus *Epístolas satisfactorias*: sus dos estancias finales exhortan a la cautela y alertan del peligro turco y moro; pero, principalmente, en ellas sobresale el destino providencial de la monarquía católica en la lucha contra *las fieras*⁴¹ naciones (v. 3), idea que, al cabo, resume el sentido global de las odas de Góngora y de Cervantes. La imprecación a Inglaterra constituye la estancia central de la canción gongorina, eje sobre el que se organiza el contenido argumental. La iracunda invectiva de Petrarca contra Aviñón de los sonetos CXXXVI-CXXXVIII del *Canzoniere* le proporcionó el modelo para la invención. Góngora adaptó el contenido de los sonetos a la invectiva contra la herética Inglaterra y el vituperio de su diabólica reina y, mediante un esmerado ejercicio de *imitatio*, reprodujo esquemas sintácticos y formulaciones retóricas que se hallaban en la sátira petrarquista⁴². Góngora cierra la estancia imprecatoria con el primer verso del soneto CXXXVI de Petrarca, con el que comienza la sátira antiaviñonesa: «*fiamma dal ciel su le tue treccie piova!*»⁴³. Aplicó la alegoría contenida en los tres sonetos de Petrarca; alegoría que el propio Petrarca había explanado de forma patente en las epístolas dirigidas a Francesco Nelli de las *Sine nomine*. En ellas el poeta de Arezzo describe la ciudad cismática de Aviñón como la gran meretriz, la Babilonia del *Apocalipsis* (XVII-XVIII)⁴⁴. La tupida red metafórica de los

³⁹ Sobre la épica histórica hispánica véase la caracterización de la modalidad que propone Lara Vilà, *Ibid.* pp. 1078-80.

⁴⁰ La canción se inscribe en el modelo retórico de la *laus civitatis* o *laus patria*, y de él aprovecha la modalidad de la invectiva contra la ciudad (en este caso contra la nación inglesa), modalidad de discurso que Franco Suitner («L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante mdievale», en *Studi Petrarqueschi*, ed. Gino Belloni, Giuseppe Billanovich, Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli, Padova, Antenore, 1985, pp. 201-210, p.202) describe en los sonetos y cartas de Petrarca que inspiraron la canción de Góngora. Véase mi trabajo, «IMITACIÓN Y CONCEPTISMO EN GÓNGORA: PETRARCA Y TASSO EN LA CANCIÓN III», EN FLORENCIA CALVO Y GLORIA CHICOTE (EDS.), *BUENOS AIRES-MADRID-BUENOS AIRES, HOMENAJE A MELCHORA ROMANOS*, BUENOS AIRES, EUDEBA, 2017, P. 425.

⁴¹ Con el significado de 'infieles y herejes'. El mismo sentido en Cervantes y Agustín de Tejada.

⁴² Una exposición detallada de los recursos de la *imitatio* que pone en juego Góngora puede leerse en mi trabajo, «IMITACIÓN Y CONCEPTISMO EN GÓNGORA: PETRARCA Y TASSO EN LA CANCIÓN III», ART. CIT., PP. 426-429.

⁴³ La inserción del verso de Petrarca al final de la estancia tenía en nuestra lírica su antecedente más prestigioso en el soneto XXII de Garcilaso. Ello se correspondería con la técnica descrita por Henri Estienne en sus *Parodiae morales* (1575).

⁴⁴ Aviñón es designada por Petrarca *Occidentalis Babilon* en numerosos lugares de las

sonetos de Petrarca casaba con la imprecación de la estancia gongorina, tejida mediante analogías y correspondencias: España y Felipe II representan el catolicismo, eran los instrumentos de la providencia divina, en correspondencia con la Roma de Petrarca y la nueva Jerusalén del *Apocalipsis*; Inglaterra, por oposición, traslada en los versos de Góngora la Aviñón cismática, la *civitas diaboli*, la Babilonia descrita por Petrarca, la gran prostituta, personificada en la reina Isabel.

Igual que en el *Apocalipsis*, las canciones de Góngora y Cervantes se concibieron como revelación y profecía en las que se propone dialécticamente el enfrentamiento entre el bien y el mal. Igual que en el *Apocalipsis*, Cervantes finge recibir el relato de la batalla a través de un mediador, la Fama, una suerte de figura moral que pregonará lo que ha de suceder. Invita a la Fama, como instrumento enunciativo, a representar verbalmente el porvenir: *decir, pintar, mostrar, formar*, en modo imperativo, son los verbos que tematizan las estancias. Virgilio había situado la Fama en el centro del orbe, habitando un palacio sonoro y permeable a los murmullos del mundo, de tal manera que aparece circundada por el error, la alegría impostada, los falsos rumores. En consecuencia, en la primera de las canciones de Cervantes, el sujeto de la enunciación insta a la Fama, en su condición de mensajera excepcional, de “pregonera”, a destruir, como se ha dicho, el «confuso rumor de nuevas malas». Cervantes representa la Fama con los atributos con que la dotó Virgilio en el libro IV (vv. 173-197) de la *Eneida*, esto es, con alas que le permiten desplazarse con una gran presteza: «Bate, fama veloz, tus prestas alas» (v. 1); sin embargo, a diferencia de Virgilio, no la personifica como el horrible monstruo capaz de difundir noticias falsas. Se nos muestra, del mismo modo que en su teatro, como figura moral, oráculo del porvenir y de las batallas, como también había sido pintada por Virgilio. En la *Numancia*, obra imbuida del mismo extremado nacionalismo que las canciones a la Armada, la Fama aparece como una alegoría profética que pronostica el futuro imperial de la monarquía hispánica, a pesar de la destrucción presente de la ciudad. En la tragedia cervantina⁴⁵, al parlamento de España, figura introducida al final de la primera jornada, responde el río Duero (vv. 433-457) con una profecía que describe visionariamente el triunfo de la monarquía católica, en la persona de Felipe II, cuando defienda la causa de Dios (vv. 511-520). Igualmente, en la jornada IV otra figura moral, la Guerra, vaticina los tiempos en

Sine nomine. 8.1; 9.8; 10.2-3; 14.4-5; 15.5, etc.

⁴⁵ Para el examen de la intervención de la Fama en el teatro cervantino, véase Christian Andrés, «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», en Antonio Pablo Bernat Bistarini, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 545-557.

que España vencerá, porque para ella está marcado el designio mesiánico de la defensa de la fe (vv. 1992-1999).

En la canción de Góngora, la mediación del *Apocalipsis*, a través de Petrarca, que había quedado interrumpida en la tercera estancia se reanuda en la última. En ella, a las «blancas lunas» (v. 69), símbolo y estandarte de los infieles, opone Góngora en su exhortación a España, designada por *Madre*, como en Cervantes, la imagen de Cristo crucificado:

levanta aquel león fiero
del tribu de Judá⁴⁶, que honró el madero (vv. 80-81).

Salcedo Coronel señaló que el verso remitía a la introducción del *Apocalipsis*, V, 5: «Levanta la imagen de Cristo crucificado, significado por el león de las sagradas letras cap. 5, *Apocalipsis*, V, 5: *et unus de senioribus dixit mihi ne fleveris: Ecce vicit leo de Tribu Juda, radix David, aperire librum...*»⁴⁷. Góngora dispuso la cita en el final de la canción, a manera de apoteosis del poema; evocaba así la venida de Cristo que servía de colofón al libro neotestamentario (*Apoc.* 22). De este modo, al situar la imagen de Cristo coronando el poema, la canción adopta una estructura encuadrada por el paralelismo de los versos «Levanta, España, la famosa diestra» (v.1) y «Levanta aquel León fiero»⁴⁸ (v. 80), paralelismo que acaba por subrayar la identificación entre España y el catolicismo⁴⁹.

Góngora pudo evocar y tener en consideración el efecto patético que podían tener esos versos. En la memoria de los españoles permanecía aún muy vivo el recuerdo de Lepanto, y de los estandartes y banderas de grandes proporciones con Jesús crucificado pintado en ellos, uno

⁴⁶ La invocación había sido empleada por Petrarca en la carta 12 de las *Sine nomine*: «Porque tú eres el león victorioso de la tribu de Judá»; también se había servido de ella en una alusión en *Fam.* 10.4.1 y en la invectiva *Contramed.* 4.186.

⁴⁷ García Salcedo Coronel, *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel [...]*, op. cit., 1648, p. 56.

⁴⁸ Como he explicado en otro trabajo, «en el *Apocalipsis*, el desenlace adquiere rango trascendente porque corresponde y lo realiza Dios. El imperativo *levanta* arengaba a la guerra santa, contrapunto del *yihad* simbolizado por las blancas lunas. La ecuación *famosa diestra-aquel león fiero del tribu de Judá* era la quintaesencia de la monarquía hispánica. El rey y sus vasallos eran los *milites Christi*, representados mediante sinécdoque por *la famosa diestra*; el estandarte con la imagen de Cristo, la advocación militar de la violencia religiosa, abonada por el *Apocalipsis*», «Imitación y conceptismo en Góngora: Petrarca y Tasso en la Canción III», art. cit., pp. 429-430.

⁴⁹ Alain Milhou fija entre los de 1492 y 1541 el periodo en el que se produce ese proceso de identificación, «L'équise d'un panorama de la prophétie messianique en Espagne (1482-1614). Thématique, conjuncture et fonction», en Agustín Redondo (ed.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs, XV^e-CVII^e siècles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 27.

de los cuales enarboló don Juan de Austria en la galera real inmediatamente después del primer cañonazo enemigo⁵⁰. Aquel gallardete había sido entregado solemnemente a don Juan de Austria en Santa Chiara de Nápoles ante la multitud; hoy puede contemplarse en el museo catedralicio de Santiago de Compostela, al igual que otros estandartes se podían ver en la nave lateral de la catedral de Toledo y ahora en el museo de Santa Cruz. El propio don Juan de Austria proclamó solemnemente que aquella victoria la había dado Dios a la cristiandad. Con ello declaraba la necesidad de una monarquía única con una sola capital; el cumplimiento, en fin, de la voluntad divina mediante la realización de este plan providencial.

Cervantes opera de modo semejante en el diseño de su canción. El *Apocalipsis* conforma la imagería simbólica de la última estancia, la más críptica del poema, que sirve igualmente de apoteosis al establecer la ecuación que identifica al monarca Felipe II con David y el cordero del *Apocalipsis*, la venida de Cristo y de la nueva Jerusalén.

Muéstrales, si es posible, un verdadero
retrato del católico monarca,
y verán de David la voz y el pecho,
las rodillas por el suelo y un cordero
mirando a quien encierra y guarda un arca,
mejor que aquélla que Israel ha hecho (vv. 121-126).

La estancia, y en especial estos versos, plantea numerosas incógnitas, en parte debidas a la deficiente transmisión. Todo apunta a que la lectura del verso 126 que ofrece el manuscrito de la Colombina («mejor que aquélla que Israel ha hecho») es la correcta y palía la lectura mutila y, por tanto, ininteligible del manuscrito de la Nacional, que es la transmitida en la mayor parte de las ediciones modernas. Con todo, el sentido de los versos no es suficientemente claro. En efecto, la monarquía de Dios se asocia en la Biblia a la casa de David, en consecuencia, esta se vincula también al rey español a través de la ecuación que se establece en los versos entre Felipe II y David, el 'elegido de Dios'; por consiguiente, como ha subrayado Fernández de la Torre, «Felipe II el "católico monarca" adquiere la *dignitas* davídica»⁵¹. El poeta exhorta a la Fama a que muestre el retrato del rey para arengar a la escuadra antes del combate, porque en su semblante contemplarán *la voz y el pecho*,

⁵⁰ Véase Fernández Duro, «El estandarte de Lepanto», *Archivio storico per le Provincie Napolitane*, XXXIV, 547 y ss.

⁵¹ José Luis Fernández de la Torre, «Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica "pública" en Cervantes», *Edad de Oro*, 6 (1987), p. 125.

sinécdoque que cabe interpretar del siguiente modo: la imagen del rey evocaría en la conciencia de los soldados, de forma íntima e instantánea, tal como si los oyeran, los salmos mesiánicos y los cánticos de Sion atribuidos al rey David, esto es, las dos modalidades de salmos que encarecen el componente profético y que proclaman la gloria de Dios y de Jerusalén. La intuición cervantina de la configuración del retrato elocuente del rey, para mover los ánimos y proyectar la imagen del monarca contrarreformista, estaba en completa sintonía con la teoría y la práctica de la representación del poder real a través de la figura de Felipe II, de lo que ha ofrecido testimonios suficientes Fernando Checa⁵².

Sin embargo, para fundar la imagen alegórica de Felipe II, se comparó su retrato con el de Salomón, el hijo de David. Así lo hizo, por ejemplo, fray Alonso de Cabrera en el sermón pronunciado en las exequias del rey. Esta identificación se vio favorecida por la imagen de rey sabio, virtud atribuida a Salomón, el sabio por antonomasia⁵³. Tal comparación encontró su mejor expresión artística en el monasterio del Escorial. De acuerdo con una idea trazada por Arias Montano, en la fachada de la iglesia se colocaron las esculturas realizadas por Juan Bautista Monegro de los seis reyes de Judá, que prefiguraban la casa de Austria. Desde finales del siglo XVI, el Escorial fue concebido como el nuevo templo de Jerusalén y Felipe II, el nuevo rey de Judá. Es bien conocido que Felipe II puso un gran empeño en sacar adelante la impresión de un volumen que pretendía reconstruir la fisonomía verdadera del templo hierosimilitano⁵⁴ tomando como referencia los planos de la mole jerónima⁵⁵. Fray José de Sigüenza estableció de modo diáfano las

⁵² Fernando Checa Cremades, «Felipe II en el Escorial: la representación del poder real», *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 121-139. Otros paralelismos se encontraron en la afición que ambos tuvieron por la ciencia y la arquitectura, su voluntad de luchar contra los enemigos de la verdadera fe y la tenacidad con que se propusieron extender los territorios de sus reinos; véase al respecto, Mónica Arroyo Arranz y Almudena Pérez de Tudela, «La escasez de escultura en el Escorial en tiempos de Felipe II», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, p. 368.

⁵³ Para los detalles de tal identificación remito a las noticias y comentarios de Fernando Checa, *Ibid.*, pp. 123 y 131-139.

⁵⁴ El templo de Jerusalén ejerció un gran poder de sugestión y de fascinación en tiempos de Felipe II. Luis Gómez Canseco, «Lope de Vega y Johannes Nauclerus: de la cronografía a la profecía épica», *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 461-483, ha estudiado la detallada descripción, cuarenta y cuatro octavas (III, 23-67), que de forma profética hace Heraclio en su camino hacia Trípoli de la edificación del templo de Salomón en la *Jerusalén* de Lope de Vega. Como demuestra Gómez Canseco, todo el episodio del templo es una mera paráfrasis en verso de la descripción que Nauclerus hizo del mismo en el volumen I de su *Chronica*, generación XXXIV, dedicado a Salomón.

⁵⁵ Fernando Checa Cremades, *Ibid.*, p.132.

concomitancias de los dos templos en su descripción de la construcción del monasterio. Tal contexto fue campo abonado para explotar las analogías entre Salomón y Felipe II, hasta el punto de que en el sermón referido que predicó fray Alonso de Cabrera en la iglesia de Santo Domingo de Madrid en octubre de 1598, comparó a David con Carlos V y al hijo de este con Salomón⁵⁶.

Los versos 125-126 («mirando a quien encierra y guarda un arca / mejor que aquella que Israel ha hecho») son inextricables para mi capacidad interpretativa; pero es probable que, en efecto, aludan al monasterio del Escorial, en términos de comparación con al templo de Jerusalén, que custodiaba el arca. En la anotación de estos versos Shevill y Bonilla⁵⁷ recordaban que, según el padre Sigüenza, en uno de los lados de la custodia de la capilla mayor del Escorial estaba representado el cordero pascual. Cabe añadir que el programa iconográfico de la capilla mayor del Escorial estaba definido desde 1579, aunque no se sabe con exactitud quién lo diseñó. Por expreso deseo de Felipe II, que quiso materializar la última voluntad de su padre expresada en el codicilo de Yuste, se hizo una custodia riquísima para encarecer el sacramento de la eucaristía, de tal manera que convirtió el tabernáculo con la custodia en el núcleo esencial del altar mayor, cuyo retablo había diseñado Juan de Herrera. En la misma capilla, en los laterales del presbiterio, se instalaron los conjuntos escultóricos de los cenotafios que representaban a Carlos V y su familia, en el lado del evangelio, y a Felipe II y la suya, del lado de la epístola. La obra se encargó al escultor milanés Pompeo Leoni. Las diez imágenes de bronce dorado están de rodillas mirando hacia el tabernáculo, en oración perpetua ante el Santísimo. Los cenotafios fueron las últimas esculturas que se hicieron para la capilla mayor después de las del retablo, obras también de Leoni, y de la custodia. Todavía en abril de 1597, el rey, que veía próxima su muerte, fijó nuevas obligaciones con el escultor para terminar el segundo grupo escultórico con su propia efigie⁵⁸; y, ciertamente, Pompeo Leoni cumplió los plazos y tuvo fundidas las piezas en el verano de 1597. Cervantes no pudo en 1588, por tanto, tener en mente la imagen del cenotafio, cuyo ensamblaje en el lugar determinado se haría una década después; pero no es infundado pensar que conociera el programa iconográfico, que estaba decidido desde 1579. Juan de Herrera había representado en el *Quinto*

⁵⁶ Véase Fernando Checa Cremades, *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷ *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Poesías sueltas*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1920.

⁵⁸ Agustín Bustamante García, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vols. IX-X, 1997-1998, p. 159.

diseño [Sección longitudinal del templo, palacio y convento], grabado por Pedro Perret en 1587, para el *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, Vda. de Alonso Gómez, 1589), los enterramientos sin las figuras, aunque después en la vista en perspectiva de toda la capilla aparecen las imágenes sepulcrales⁵⁹.

La dificultad para interpretar estos versos obliga a proponer conjeturas indemostrables sin apoyo documental. Los propios Shevill y Bonilla⁶⁰, con muy buen criterio, se preguntaban si los versos de esta estancia no aludirían a algún cuadro conocido entonces. Si hubiera sido así, podrían haberse inspirado en el cuadro de grandes dimensiones que Carlos V encargó a Tiziano, durante su encuentro en Augsburgo en 1550, titulado *La Gloria*, así denominado por el padre Sigüenza tras su traslado al Escorial desde Yuste⁶¹. Vasari y el inventario de los bienes de Carlos V aluden a él con el título de *La Trinidad*, cuya representación preside el conjunto iconográfico. En el codicilo del emperador constaba con el nombre de *Juicio Final*. El cuadro fue interpretado como la expresión de la ortodoxia trinitaria de los Austrias y se convirtió en objeto de devoción después de que Carlos V hubiera solicitado postrarse ante él antes de morir. En su complejo programa iconográfico figuran, entre muchas otras, las imágenes monumentales de David y Moisés. A la izquierda de la Trinidad, ángeles con palmas aparecen al lado de la familia imperial, envuelta en sudarios y de rodillas, en oración perpetua, suplicantes: el emperador con la corona junto a Isabel de Portugal, sus hijos Felipe y Juana, y sus hermanas Juana y María. Bajo ellos han sido identificados Pietro Aretino, el embajador en Venecia Francisco de Vargas y el propio Tiziano. Hay que tener en consideración, además, que el cuadro tuvo también una amplia difusión a través de la estampación de un grabado que realizó Cornelis Cort. El cuadro de Tiziano pasó de Yuste al Aula Moral del Escorial antes de 1566, y de allí fue trasladado al Prado en 1837.

⁵⁹ Circunstanciadamente expone el proceso Agustín Bustamante García, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XI, 1999, p. 159.

⁶⁰ *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Poesías sueltas*, op. cit., p. 126.

⁶¹ Sobre las vicisitudes del cuadro y su enigmática composición, véanse Gabriele Finaldi, «*La Gloria* de Tiziano», en José Álvarez Lopera (coord.), *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, pp. 115-125; y Fernando Checa Cremades, «Venecia, Yuste, El Escorial. Los cambiantes significados de *La Gloria* de Tiziano», en Fernando Checa Cremades, *El monasterio de Yuste*, Madrid, Fundación de Caja Madrid, 2008, pp. 135-162.



Grabado de Cornelis Cort.

Sea cual fuere el motivo de inspiración de estos versos, de lo que no cabe duda es de que la epifanía de la beatitud del rey en actitud orante en la última estancia reproduce la epifanía de luz y bienaven-

turanza eterna con que culmina el *Apocalipsis*. A esos versos se une la imagen de los doce ángeles descalzos, recuerdo inequívoco de la Jerusalén mesiánica tal y como es descrita en el cap. 21 del *Apocalipsis*: «Entonces vino uno de los siete ángeles que tenía las siete copas llenas de las siete últimas plagas, y me habló diciendo: “Ven, que te voy a enseñar a la novia, a la Esposa del Cordero”. Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como de jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas doce ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel...»⁶²

puestos de trecho a trecho,
doce descalzos ángeles mortales,
en quien tanta virtud el cielo encierra,
que, con humilde voz, desde la tierra
pasan del mismo cielo los umbrales.
Con tal cordero, tal monarca y luego
de tales doce el ruego,
diles que está seguro el triunfo y gloria,
y que ya España canta la victoria.

Cervantes tuvo la voluntad de transferir la visionaria grandeza poética del *Apocalipsis* a través de la estructura profética de la canción y mediante la apropiación de los símbolos apocalípticos que adaptó a la realidad presente. Pero, sobre todo, consiguió alcanzar en su oda la magnificencia del libro neotestamentario mediante la representación de la potencia del mal y de las consecuencias de la guerra. Góngora, en cambio, se ciñó a concretar el mal, principalmente, en la reina Isabel, figura cuya imprecación es el eje de la canción, y en la amenaza de las *blancas lunas*, contra la que previno.

El *Apocalipsis* había penetrado la fantasía y la sensibilidad del cristianismo y había sido leído secular e invariablemente como profecía milenarista que anunciaba el final de los tiempos y la llegada del reino de Dios en la tierra: el anuncio de una nueva edad. Ya en la escatología europea medieval se había ideado la figura tradicional del monarca universal, del emperador señalado para conquistar Jerusalén. La Jornada de Inglaterra se percibió como un suceso trascendental, impregnado de mesianismo apocalíptico, que se encarnaba en Felipe II. En la

⁶² Montero Rguera y Romo Feito indican en nota a estos versos la fuente del libro neotestamentario, Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. cit., p. 203. Cito por la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009, p. 2756.

canción de Cervantes se presente que en el devenir lineal del tiempo tal acontecimiento y decisión supondrán el instante crucial que modificará radicalmente la historia, así lo expresan los versos 7-9: «esta preñez concluye/ en un parto dichoso que nos muestre/un fin alegre de la ilustre empresa»; la Jornada de Inglaterra es concebida por Cervantes como un instante pleno de significado: la proclamación de un ahora absoluto que disipará las incertidumbres entre el mal del pasado y la redención del futuro.

En suma, el planteamiento profético de la estructura discursiva de las canciones de Cervantes y Góngora y su contenido redentorista parece que fueron concebidos para exorcizar las amenazas que se cernían sobre la monarquía española al final del reinado de Felipe II⁶³, como si sus versos quisieran conjurar lo que Alain Milhou ha denominado «l'angoisse de la "destruction"»⁶⁴ que definió las profecías apocalípticas de finales del siglo XVI en España.

En su vasta trayectoria poética, Góngora tocó la materia bélica en una veintena de composiciones y casi nunca en serio, como se ocupó de precisar Antonio Carreira en un trabajo en el que hizo recuento y balance de las mismas⁶⁵. La mayor parte de esos poemas tienen un sesgo satírico, desmitificador y antiheroico, fruto de su natural escéptico y socarrón. «La canción de la Armada que fue a Inglaterra», al margen del mayor o menor convencimiento de su autor en los versos que compuso y en los hechos celebrados, demuestra un análisis acertado de la realidad histórica.

Por su parte, la canción de Cervantes supone, tal vez, una de sus últimas expresiones de entusiasmo nacionalista, de su *ethos* heroico-militar, que había explotado con acierto y convicción poética en la *Numancia* o en la «Epístola a Mateo Vázquez». Pasados ocho años de la Jornada de Inglaterra, esa visión idealista se disolverá para transformarse en la mirada escéptica, irónica y desengañada que ya no le abandonará⁶⁶. Dejará de celebrar con júbilo de arenga «la gloriosa estirpe del hijo de Abraham», el honor y la nobleza de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno;

⁶³ Profecías, vaticinios y todo género de pronósticos irracionales fueron moneda común en la etapa final del reinado de Felipe II, aspecto que ha sido estudiado con detalle por Richard Kagan, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.

⁶⁴ Alain Milhou, «L'équisse d'un panorama de la prophétie messianique en Espagne (1482-1614). Thématique, conjuncture et fonction», art. cit., p. 21.

⁶⁵ Antonio Carreira, «La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII», art. cit., pp. 25-30.

⁶⁶ Díez de Revenga sintetizó ese cambio en la actitud de Cervantes ante lo heroico en el título de su iluminador artículo sobre esta cuestión, «Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)», art. cit.

simplemente se burlará con sarcasmo e irónica decepción de la entrada triunfal en Cádiz del mismo personaje, el duque de Medina Sidonia⁶⁷, después de su bochornosa actuación en el saqueo de la ciudad por los ingleses en 1596.

⁶⁷ Su actuación en la mal llamada Armada Invencible le hizo acreedor de numerosos romances noticieros que complementaban las relaciones de sucesos en torno a la Armada, y que censuraron acre, y, en muchos casos, injustamente, sus decisiones y su cobardía. Porque, en contra de lo que suele creerse y a pesar de carecer de experiencia de combate, el historial militar de Medina Sidonia no era de ninguna manera despreciable, como subrayaron Martin y Parker, *La gran Armada*, op. cit., p. 321. Había conducido un ejército durante la campaña de Portugal en 1580 y mandado la fuerza de rescate cuya pronta llegada salvó a Cádiz del saqueo de Drake en 1587. Su efectiva respuesta al desembarco inglés le había hecho ganarse el aprecio y gratitud de Felipe II y sus ministros; con todo, una década después y tras el desastre de la Armada, nadie perdonó al duque su incompetencia en 1596.



EL MAR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX:
“LA CANCIÓN DEL PIRATA”

JOSÉ RIENDA

Cada vez que me sorprendo con un gesto de tristeza; cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo y lloviznoso; cada vez que me encuentro parándome sin querer ante las tiendas de ataúdes; y, especialmente, cada vez que la hipocondría me domina de tal modo que hace falta un recio principio moral para impedirme salir a la calle con toda deliberación a derribar metódicamente el sombrero a los transeúntes, entonces, entiendo que es más que hora de hacerme a la mar tan pronto como pueda.

MELVILLE, *Moby Dick*, I

1. INTRODUCCIÓN

Melville presentaba la violentación social de su Ismael con una huida hacia el mar como eufemismo de la pistola y la bala con los que consumir su propio suicidio, acto más filosófico que moral emparentado sin lugar a dudas en su avocación definitiva de naufragio con el gesto subversivo de Catón cuando éste, tras leer el *Fedón*, se arroja sobre su propia espada para no caer en manos de los soldados del César. Se trata del suicidio sofisticado sobre la recreación de los naufragios como paradigma de la libertad constituida sobre la derrota.

La reflexión, esto es, el naufragio, impone ahora hacerse a la mar, alejarse de las costas genuflexivas de la hagiografía literaria y botar la carestía de los navíos poéticos para partir hacia una playa distante, pero real en tanto que definida en las cartas de navegación de la teoría de la historia, es decir: la instrumentalización ideológica de cualquier isla perdida en el océano literario.

El rumbo, por tanto, está descrito: orza primero, luego todo a babor, alta mar en lontananza. Y no nos asalta el temor de las galernas bibliográficas, cierto, sino el otro de arribar en puertos donde cargueros inanes vacían impunemente sus tanques de *filo-doxa* como corsarios en deshonor que no abordan navíos porque es menos arriesgado el contrabando de artificios. Sin embargo conocemos la imprevisibilidad de este

mar carteadado de la literatura y, por ello, firmamos el epitafio correspondiente en la misma botadura de nuestro ‘bajel’ con la misma sentencia con la que Cervantes dio testimonio de la derrota de Don Quijote, acaecida, cómo no, a orillas del mar: ¡Aquí fue Troya! Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias.

1.1. EL DISCURSO LITERARIO

“La literatura es un discurso ideológico¹”. La literatura, entre otras muchas cosas probablemente, es un discurso ideológico susceptible de estructuración dado su carácter de *discurso en y desde el lenguaje*. Y desde ahí y por tanto, se hace igualmente posible una estructuración temática. La literatura es, en definitiva —entre otras muchas cosas, repito— un discurso susceptible de una estructuración temática con una carga ideológica implícita e inevitable. Desde esta última perspectiva Soria Olmedo reincide en el aspecto ideológico de la literatura:

Si para Tynjanov la *serie literaria* debe ser puesta en relación con las demás *series* históricas, para H. R. Jauss lo literario, como hecho de comunicación, pasa, en su camino hacia el público receptor, por su confrontación con el *horizonte de expectativa* de ese público, y a su vez, ese horizonte está conformado por una serie de aparatos materiales o mentales, gestos, prácticas, instituciones. En pocas palabras, el texto es un producto histórico, y estos métodos (o caminos) intentan apresarlos en su historicidad específica [...]. En efecto, una obra literaria explícita en su relación con la política o ajena a ella, es forma específica de ese espacio social llamado ideología, y funciona como portadora de unos saberes concretos que se integran en los aparatos e instituciones arriba mencionados².

1.2. EL TEMA LITERARIO

Ante todo, y antes de iniciar cualquier tipo de reconstrucción histórica desde esta perspectiva temática, se hace imprescindible reconocer el riesgo de que puedan manifestarse algunas dudas acerca de la le-

¹ Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, 2.^a ed., Diputación Provincial, Granada, 1994, p. 33. La cita es el inicio del capítulo que lleva por título *Formalismo e historicismo: una falacia arqueológica*, donde Juan Carlos Rodríguez ofrece la reflexión teórica indispensable para el sostenimiento de la tesis apuntada, aunque ciertamente todo el libro *La norma literaria*, así como su *Teoría e historia de la producción ideológica* (Akal, Madrid, 1990), y toda su obra en general se construyen en ese sentido.

² Andrés Soria Olmedo, *La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo*, Universidad de Granada, Granada, 1983, pp. 5-6.

gitimidad de las conclusiones que expondremos amparadas en el tratamiento del mar que se ofrece en las obras literarias, argumentando cierta osadía a la hora de la conexión entre el mar que se escribe en la literatura y la forma, clase, entorno social desde el que se escribe, como si en la elección temática del mar no interviniera en absoluto lo segundo y su presentación en la narración respondiera a otras cuestiones ajenas siempre a lo ideológico. No debe entenderse necesariamente así, como en cierto modo se desprende de la referida conceptualización de la literatura entendida como discurso ideológico. En este sentido nos sirven las palabras con las que Rodríguez Gómez aclaraba algunos principios básicos para su *Literatura del pobre*: “No se trata de que haya elegido esta temática de la *literatura del pobre* como la más *social* para una teoría histórica de la literatura. Yo diría que precisamente al contrario: para mostrar cómo no hay temas sino maneras de tratarlos, de enunciarlos, y que tan sociales son los sueños, el formalismo, o el vanguardismo, como la pobreza³ o el mar.

En efecto, el mar es un tema literario y cualquier tema literario ocupa una pieza precisa, exacta, en el ‘puzzle’ de la ideología que lo produce o rubrica. La omnipresencia del mar como metáfora a lo largo de la historia de nuestra literatura no puede ni debe observarse como polisemia sin límite amparada en la pluralidad semántica para la que el mar ha sido requerido, ‘historiación’ artificiosa u oficiosa igualmente necesaria que contiene intrínsecamente un *lugar concreto desde el que se habla*, en palabras de Jenaro Talens: Ciertamente,

cuando se instituye como disciplina académica el estudio de los textos denominados literarios, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio artístico y natural, cuanto a la necesidad de cooperar en la constitución de una determinada forma de estructura política y social. En una palabra, no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del *corpus* sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hicieron coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondían, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y pensar el argumento de su autoridad. Obviamente, siempre se habla desde algún lugar, teórico, político, ideológico —no puede ser de otro modo—⁴.

³ Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 1994, p. 38.

⁴ Jenaro Talens, “De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970”, *Revista de occidente*, 101, (1989), pp. 107-108.

Por tanto, la *omnipresencia del mar como metáfora* a lo largo de la historia de nuestra literatura puede y debe observarse en este caso no como *polisemia sin límite* —lo que también es defendible desde el marco actual en el que se establecen los límites conceptuales de la competencia literaria⁵—, sino como producto de una intención de un autor/a sometido a la *radical historicidad*⁶ inevitable que en última instancia envuelve todo acto de construcción literaria.

1.3. LITERATURA Y CONOCIMIENTO

Además, la literatura, esto es, los discursos que la constituyen, encierra en sí misma una forma de conocimiento en tanto que es memoria histórica del mismo dada su vía de expresión (la escritura⁷) y dado el soporte en el que permanece (los textos escritos, el libro⁸). Ciertamente, la literatura es una forma de conocimiento, esto es, es posible conocer el mundo a través de la literatura. Ese es su valor y, sin embargo, el valor de la obra literaria, su significado, no puede ser considerado en esencia, sino en acto⁹, *id. est.*, en acto de otorgación por parte de quien en ella lee, en palabras de Wolfgang Iser. Ese *forzar el texto* implícito al acto de leer como *proceso de adecuación para y desde el lector*, es el que justifica en el estudio de la literatura la necesidad de acotar, de segmentar los textos desde su conjunto como requisito previo de disponibilidad del valor en acto de los mismos. Tal segmentación, realizada tradicionalmente en el doble sentido vertical y horizontal respecto al eje cronológico del discurrir histórico, ha posibilitado transformar en historiable un corpus tan amplio y diverso como el literario.

Y en ese juego de segmentaciones es donde se ubica nuestra propuesta: una lectura temática de la literatura. Se trata de añadir al corpus literario nuevos trazos paralelos que se sumarán a las coordenadas

⁵ Ver José Rienda, “Límites conceptuales de la competencia literaria”, *Signa*, 23, (2014), pp. 753-777.

⁶ Ver Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria...*, p. 403.

⁷ Ver por ejemplo, Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

⁸ Son muchos los trabajos existentes sobre esta cuestión del libro como memoria histórica. Nosotros citaremos tan solo el estudio de Hipólito Escolar, *Historia del libro* (Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988), que contiene igualmente abundante bibliografía sobre el tema.

⁹ Ver Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987. En el mismo sentido ver las publicaciones sobre la lectura y su historia reseñadas por Carlos Ortega en “La Hora del Lector” (*Babelia*, 336, abril, 1998, p. 11; en *El País*, 18 de abril de 1998): Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998; *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1998; David Denby, *Los grandes libros*, Acento, Madrid, 1997; David R. Olson, *El mundo sobre el papel*, Gedisa, Barcelona, 1988.

cronológicas preestablecidas, trazos definidos por los temas sobre los que se estructuran los textos. Y se ha dado nombre al estudio teórico de tales pretensiones de segmentación temática: la *tematología*, disciplina dependiente o englobada en el amplio campo teórico que abarca la Literatura Comparada, ya acotada perfectamente por Claudio Guillén¹⁰.

Sin embargo, a pesar de la posibilidad cierta de acudir a la teoría de la literatura como soporte, no podemos obviar los desequilibrios que encierran los estudios temáticos, esto es, los riesgos de la *tematología*: nos referimos, por un lado, al inevitable *lugar común* en los contenidos, pues se trata de ofrecer una lectura excluyente —llamémosla así— de un texto y autor no sólo bien conocidos por todos, sino suficientemente estudiados también; por otro lado, nos referimos del mismo modo a las ausencias inevitables de autores y obras que engrosan cualquier periplo de poemas del mar y que debieran estar presentes en este espacio decimonónico que acotamos y que nos empuja ahora a una nueva justificación a la que damos respuesta de inmediato: ¿por qué el mar en nuestra literatura?

El mar, siempre presente y por momentos gran protagonista en la literatura universal y su historia, se cuantifica sin embargo como un elemento extraño precisamente en la nuestra. No podemos calificarlo de otro modo: “El olvidado mar de España¹¹”, en palabras de Carlos Nadal. Ciertamente las letras hispánicas no han acogido en su seno a grandes escritores del mar y pareciera que éste no hubiese encontrado en nuestra literatura el acomodo suficiente para ajustarse en un lugar determinado dentro de sus discursos; el mar literario español se nos muestra como una pieza fácil de localizar, pero con demasiadas batallas en sus aguas para que encaje sin problemas en ese frente ideológico que es la literatura; batallas que han sufrido una erosión hacia el esencialismo, espiritualismo, intimismo, como si el mar únicamente existiera en forma de horizonte, de amanecer, de canción¹², como si jamás

¹⁰ Claudio Guillén, en *Entre lo uno y lo diverso* (Crítica, Barcelona, 1985, pp. 248-303), es quien inicialmente abre las puertas de una posible teoría tematológica.

¹¹ Carlos Nadal, “El olvidado mar de España”, *Camp de l’arpa*, vol. 89-90, Julio-Agosto, Barcelona, 1981.

¹² De hecho, casi todos los estudios realizados sobre este tema y que hemos tenido oportunidad de analizar se han abordado desde la perspectiva más adecuada posible, dado ese carácter intimista o esencialista señalado: nos referimos a la perspectiva estilística. Además de los trabajos citados en nota de aquí en adelante, pueden verse por ejemplo el de José María Fernández Nieto, *El mar y la poesía. Epilírica del mar* (Cajal, Almería, 1987) o el artículo de Pedro Granados “El mar como tema estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora” (*Lexis*, vol. XVIII, 2, 1944). Pero quizás el más representativo de estos trabajos, a nuestro entender, sea el de Manuel Criado de Val, *Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina*, con prólogo de Karl Vossler (Madrid,

hubiese sostenido en sus olas barcos de pescadores que naufragaron en la vejez anticipada debido a lo forzado del trabajo, por ejemplo... Carlos Nadal afirma:

España, portaaviones de Europa anclado entre el Atlántico y el Mediterráneo, tantas veces plataforma para aventuras ultramarinas, país de litorales prolongados, de gentes que en el mar han buscado su vida, de emigrantes, no ha sido paradójicamente república literaria de escritores del mar. Como si una timidez invencible detuviera la pluma y encogiera el ánimo de nuestras gentes de letras¹³.

Alberto Díaz Rueda afirma: "Sorprendentemente España, país mediterráneo 'asomado' a uno de los mares culturalmente más enriquecedores, no ha dado grandes hombres de letras asociados al mar. Algún que otro poeta, uno o dos novelistas, nadie de la talla de un Conrad o un Julio Verne en cuanto a 'aliento marino' en sus páginas¹⁴". Nadal, también, afirma: "Es posible, y se ha hecho parcialmente, trazar un itinerario del tema del mar en los escritores españoles, pero el resultado es más bien decepcionante¹⁵". Gustavo Correa afirma: "La poesía del mar aparece con una significación de particular importancia en la literatura española del siglo XX [...], aún más, si la situamos en contraste con su relativa ausencia en épocas inmediatamente anteriores¹⁶". Alberto Navarro González afirma: "Ciertamente que si tuviéramos que situar la literatura castellana bajo el signo de uno de los cuatro elementos, éste no sería el agua. La mayoría de los principales escritores castellanos bregaron por luminosas y ásperas tierras¹⁷".

El olvidado mar de España, ¿por qué? El mar, elemento natural que, desde Homero hasta siempre, nunca ha dejado de latir con fuerza en obras inmortales de la literatura de todos los tiempos, torna su latido débil, enfermizo a causa de tanta abstracción, interiorización, en la lite-

1944), donde además de ofrecer interesantes aportaciones sobre los poetas canarios y las obras de Unamuno relacionadas de algún modo con las Islas, se incluyen igualmente unas aportaciones teóricas sobre estilística marina por un lado y una visión de conjunto sobre la *Imagen atlántica* y su conjunción estética por otro, pasando por la mitología, psicología, historia, etc.

¹³ Carlos Nadal, "El olvidado mar de España"..., p. 23

¹⁴ Alberto Díaz Rueda, "El mar en la literatura", *Camp de l'arpa*, nº 89-90, Julio-Agosto, Barcelona, 1981, p. 5.

¹⁵ Carlos Nadal, "El olvidado mar de España"..., p. 23.

¹⁶ Gustavo Correa, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", *Revista Hispánica Moderna*, XXXII, (1966), p. 62.

¹⁷ Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval castellana*, Universidad de la Laguna, Tenerife, 1962, p. 477.

ratura española. ¿Qué diferencias existen entre nuestro mar y el resto de los mares literarios? ¿Qué motivaciones (ideológicas tal vez) lo esconden, sepultan aquí, mientras se yergue como protagonista en otras literaturas?

Intentaremos aportar algunas conclusiones de interés en ese sentido en función del momento que nos ocupa, esto es, buscaremos las claves que diluciden el funcionamiento ideológico de la temática del mar en la poesía española del XIX. Y lo haremos filológicamente, conociendo (el Nietzsche de *Aurora* nos orienta) que “filólogo quiere decir maestro de lectura lenta [...], leer despacio, con profundidad, con cuidado, con atención y —subrayo— con intencionalidad”. O dicho de otro modo: toda individualidad lectora adquiere autosuficiencia para forzar el texto de forma intrínseca al acto de leer. Nosotros leeremos para conocer el funcionamiento ideológico del mar como tema literario en la poesía española decimonónica que delimitamos con Espronceda como paradigma y que es susceptible de confrontación con otros autores como Núñez de Arce, pero que sería extensible en su herencia a Unamuno, Pérez de Ayala, Tomás Morales, Alonso Quesada, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Alberti y, permítanme el guiño cómplice, Javier Egea (recipiendario del Premio Juan Ramón Jiménez de poesía en 1982) y autor del libro *Troppo mare*¹⁸. Reconocemos que en nuestro periplo habremos de pasar de largo por algunos puertos cuyos faros, con más o menos intensidad, deslumbran también en el horizonte —Juan Arolas, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Bécquer, Rosalía de Castro, Amós de Escalante, Vicente W. Querol, Jacinto Verdaguer, Joan Maragall, Salvador Rueda—. Pero nos sostenemos en la certeza de que el punto de partida sí que es el más oportuno: un siglo crucial que marca la entrada de nuestra literatura en la contemporaneidad, el XIX español, donde la doble revolución europea, la francesa y la industrial inglesa, esto es, la *revolución burguesa*, buscó infructuosamente un acomodo indefinido. Se justifica así nuestro puerto inicial: la sola y suficiente “Canción del pirata”.

2. LA CANCIÓN DEL PIRATA COMO PARADIGMA DEL MAR DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

El desencanto del romántico español ante el fracaso de la apuesta ilustrada se convertiría definitivamente en la verdadera llave para un modelo literario que ya desde entonces permanecerá incrustado en la poesía española, cobrando más o menos fuerza según el momento

¹⁸ Javier Egea, *Troppo Mare*, Provincia, León, 1984.

histórico, social, por el que transitemos. La herencia romántica perfectamente referenciada en el papel del artista como productor desde la individualidad caracterizada por el genio literario, clarifica sin duda el poema esproncediano, donde encontramos toda la simbología necesaria para caracterizar la temática del mar como elemento literario que posibilita la concreción de la pretensión o intención ideológica del autor en un determinado sentido, que no es otro que el referenciado en la reiteración de sus cuatro versos recurrentes, inversión subversiva de la propiedad, religión y ley, antipatria en definitiva:

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza del viento,
mi única patria, la mar.

En efecto, si la génesis de los modos de producción capitalistas¹⁹ supone un punto de inflexión en el desarrollo de los discursos literarios, entendidos igualmente como producciones ideológicas fuertemente arraigadas en el contexto histórico —económico, social—, del mismo modo ha de observarse la importancia de los cambios que en ese sentido del contexto histórico se produjeron en Europa en el siglo XVIII²⁰ y, desde su empuje, en el último tercio del XVIII y fundamentalmente en el XIX españoles. Y no podemos seguir adelante sin detenernos ante esta cuestión, pues si bien puede reconocerse en tal aseveración la conclusión de los debates teóricos sobre las nociones de Romanticismo *versus* Ilustración, conviene aclarar cómo entendemos tales conceptos.

En primer lugar, nos situamos en la necesidad de comprender que el Romanticismo puede ser entendido como una inversión de los valores

¹⁹ Aunque nosotros nos referimos aquí a los siglos en los que se produjo la transición del feudalismo a la etapa capitalista (cfr., J. C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica...*), quizás resulte necesaria una visión más amplia sobre las causas que provocan ese paso hacia tal sistema de producción. En este sentido, creemos suficiente para nuestros propósitos el estudio de Jean Baechler sobre los orígenes del capitalismo (Jean Baechler, *Los orígenes del capitalismo*, Península, Barcelona, 1976), donde además de una práctica aproximación al estudio de tres textos fundamentales de Marx —*L'idéologie allemande*, los *Fondements de la Critique de l'économie politique* [Grundrisse] y *Le capital*, cuyas referencias remiten respectivamente a las ediciones de Ed. Sociales, París, 1966; Anthropos, París, 1967; Bibliothèque de la Pléiade, París, 1963—, se ofrece el análisis de los orígenes de la burguesía y el mercado.

²⁰ Recordamos aquí que la doble revolución europea, la francesa y la industrial inglesa, se ha considerado comúnmente como la genuina revolución burguesa, lo cual, obviamente, tuvo de forma inevitable su repercusión en los discursos literarios. Cfr., Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria...*, capítulo "Lenguaje de la escena: Escena árbitro/Estado árbitro".

ilustrados²¹, y que tales valores se pueden igualmente representar en torno a la propuesta del contrato social para luego y desde ahí concluir en la puesta en duda de los fundamentos de ese contrato social desde la crisis individual —*id est, privada*— que supone el Romanticismo en el seno de la cultura burguesa. A esta toma de conciencia del fracaso de los intentos ilustrados sobre tal base del contrato social —es decir, la pretensión de lograr la armonización de los intereses (privados/públicos)²²—, debemos añadir todo el proceso de sacralización del *yo* que se produce en la subjetividad burguesa y su desencadenamiento en el *sujeto escindido*²³.

Por otro lado, ese desencanto del romántico español ante el fracaso de la apuesta ilustrada, sobre todo en lo que a logros sociales se refiere con el consiguiente replanteamiento de los postulados²⁴, se ha convertido definitivamente en la verdadera llave para un modelo literario que ya desde entonces permanecerá incrustado en la poesía española (y no sólo española). Porque puede hacerse —y en cierto modo ya se ha realizado— esa tarea de establecer un hilo conductor, continuado, des-

²¹ Ver en este sentido: Manuel Garrido Palazón, *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992, donde se exponen los “papeles sucesivos o simultáneos que el pensamiento literario ocupa en el juego histórico de la actitud decimonónica frente al siglo XVIII”, resaltando el hecho de que “unos únicos presupuestos intelectuales, unas *premisas filosóficas*, encauzaron toda la actividad social (y dentro de esta la artística y literaria) de los liberales y sus predecesores dieciochescos” (p. 20).

²² Intentos que quedarían representados en una larga bibliografía que arrancaría desde *El Leviatán* de Hobbes (1651), pasando por Locke y su *Ensayo sobre el gobierno civil* (1690), hasta por fin llegar a Rousseau (*El contrato social*, 1762) o Voltaire (*Tratado sobre la intolerancia*, 1763), por ejemplo, a lo que podríamos unir todas las poéticas dieciochescas de nuestra literatura, Feijoo, Luzán, Jovellanos, Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín...

²³ Ver, por ejemplo, Meyer H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral, Barcelona, 1975; René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985; Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, Tecnos, Madrid, 1992; para la cuestión del *sujeto escindido* ver además Luis García Montero, *Poesía, cuartel de invierno*, Hiperión, Madrid, 1988 y, del mismo autor, *Confesiones poéticas*, Diputación Provincial, Granada, 1993, pp. 17-27, 147.

²⁴ Un excelente estudio sobre la situación política española durante los reinados de Carlos III y Carlos IV en el contexto de los avatares políticos de la Europa del momento, puede hallarse en: Richard Herr, *España y la Revolución del XVIII*, Aguilar, Madrid, 1988. De todas formas, a lo que principalmente nos referimos aquí es a los debates en torno a la inalcanzada modernidad española que se produjeron en los círculos de poder político a finales del XVIII, debates propiciados por el vacío ideológico que generó el fracaso de las propuestas ilustradas en Europa, ejemplificado en la rápida generación de bolsas de pobreza en las zonas industriales y en la implantación del terror que siguió al movimiento revolucionario francés (cfr., por ejemplo, José Luis Comellas, *Historia de España moderna y contemporánea*, Rialp, Madrid, 1989, capítulo “El siglo de las tres reformas”).

de la poesía romántica hasta la actual. Por ejemplo, Fernando Ortiz lo intenta en su ensayo *La estirpe de Bécquer*²⁵, y aunque no compartimos su tesis sobre la posibilidad de establecer una diferenciación de la poesía andaluza con respecto a la española amparándose en unos rasgos ajenos a la propia lengua en la que se escribe el poema —por ejemplo, la condición de *desterrados* respecto al ámbito andaluz de los escritores nacidos en Andalucía—, sí es cierto que utiliza la adversidad económica y social de finales del XVIII como punto de arranque de lo que él llama la poesía (andaluza) contemporánea²⁶. Este mismo elemento de la crisis y adversidad económica, social y por tanto cultural, seguirá avanzando en el tiempo y modelando el papel del escritor, del artista. Uno de los momentos más explícitos en este sentido es el Modernismo²⁷, y no es aleatoria esta referencia a dicho movimiento como eslabón que engarza directamente la poesía española actual con el Romanticismo en tanto que una de las salidas del propio Modernismo conduce al “regreso de lo que podría nombrarse *nuevo romanticismo*”²⁸. En definitiva, “el papel del artista cambia en la sociedad burguesa: de un lado se seculariza definitivamente. De otro, la gran ciudad lo cosmopolitiza²⁹”, papel del artista que en última instancia siempre corresponde, según Rodríguez Gómez, a “la ideología burguesa nodal, la lógica del sujeto, [...] del héroe romántico que defiende su verdad privada frente al exterior (histórico, trágico)”³⁰.

²⁵ Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer*, Ediciones Andaluzas Unidas, Granada, 1985.

²⁶ Op. cit., pp. 20-21.

²⁷ Interpretado por Gutiérrez Girardot como la manera hispánica del Simbolismo (Gutiérrez Girardot, “El Modernismo incógnito”, *Quimera*, 27, 1983) o definido por Federico de Onís como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del s. XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932*, Madrid, 1934, p. XV; tomado de: Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988, p. 19).

²⁸ Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España...*, p. 304. Soria Olmedo, reproduciendo las reflexiones de José Díaz Fernández a propósito de la publicación de su *El nuevo romanticismo* (Zeus, Madrid, 1930), expone que, tras una necesaria revisión del romanticismo histórico para evaluar la novedad de ese *nuevo romanticismo*, “el resultado conduce a reivindicar el liberalismo en cuanto jacobismo, más en la línea de cierta tradición española (pensemos en Espronceda) que en el contemporáneo *revival* de los surrealistas [...]. Esta interpretación en clave política [...] se extiende a todo el siglo XIX, pues a la fase revolucionaria sucede la *constructiva* cuando la burguesía se entronizó” (*Vanguardismo y crítica literaria en España...*, p. 304. El subrayado es nuestro).

²⁹ Fernando Ortiz, *La estirpe de Bécquer...*, p. 23

³⁰ Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria...*, p. 206.

Por último, y en sentido parecido, señalamos que F. Garrido Pallardó en su ensayo *Los orígenes del Romanticismo*³¹ se refiere a la referida cuestión como una consecuencia inherente al propio romanticismo:

Si en literatura, y por razones obvias, no pudo lograrse la concreción universal a que tendieron los románticos iniciales, sí debe admitirse que estas aspiraciones, subdivididas posteriormente por razones diversas, originaron las varias tendencias que aún informan el panorama actual. El simbolismo fue un ensanchamiento de sensaciones al tacto, gusto y olfato, y un expresar las sugestiones líricas no por la simpatía romántica — semejanza de objetos y coincidencia subsiguiente de los espíritus—, sino por captación sensible de situaciones, y tal es el albatros-poeta de Baudelaire³².

Decíamos que el Romanticismo se había convertido, desde el fracaso y replanteamiento de los postulados ilustrados, en un modelo literario que nos dará la verdadera llave de la poesía española contemporánea. El *genio* literario —entendido aquí no como elemento integrante y desencadenante del acto creativo en la construcción literaria próximo al concepto de *inspiración* o *río fluyente desde el yo*³³ que definiera Jean-Pierre Richard, sino como caracterización o, mejor aún, catalogación de un tipo de personaje social que ha de cumplir una función específica³⁴ (por ejemplo, la que Paul Bénichou determinara como la *función del escritor* ante la decadencia de unas determinadas y concretas fuerzas de poder, representadas en la religión e instituciones) se atrinchera en su creación envuelto en las divisas de *libertad* y *verdad*; el arte huye despavorido de los dogmas y modelos y busca refugio en la individualidad del que lo crea, del que lo produce. Y así puede leerse, por ejemplo, en el *Prólogo* al *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo: “El arte no tiene en cuenta la mediocridad. [...] El genio, que más que aprender, adivina, extrae para cada obra las primeras reglas del orden general de las cosas; las segundas, del conjunto aislado del tema tratado³⁵”.

³¹ F. Garrido Pallardó, *Los orígenes del Romanticismo*, Lábor, Barcelona, 1968.

³² Op. cit., pp. 174-175.

³³ Ver Jean-Pierre Richard, *El romanticismo en Francia*, Barral, Barcelona, 1975, pp. 296-301.

³⁴ Esto es, la *función de escritor* ante la decadencia de unas determinadas y concretas fuerzas de poder, representadas en la religión e instituciones. En este sentido ver necesariamente: Paul Bénichou, *La coronación del escritor*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1981; y del mismo autor: *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1984. La lógica aparición de la figura del genio se entiende sin demasiados problemas como consecuencia literaria y artística en general de la, llamémosla así, *revolución romántica*.

³⁵ Víctor Hugo, *Manifiesto romántico*, Península, Barcelona, 1971.

Con todo, llegados ya a este punto, podemos efectuar el salto hacia los textos poéticos del XIX español para buscar las implicaciones temáticas que perseguimos en torno al mar, búsqueda esta que, de entrada, no tiene unos resultados cuantitativos importantes dado que el género poético dificulta la materialidad temática en su sentido literal; no obstante, esa implicación mínima del tema del mar sí es susceptible de estudio si la abordamos desde nuestra perspectiva. Porque el mar, en el momento en que se yergue como tema autónomo en la obra literaria (es decir, en el momento que deja de ser un recurso literario que ilustra otra temática principal en el contenido del texto), cumple la misma e inevitable función que cualquier otro tema, y no sólo literario, sino artístico en general. El lugar al que arribamos se muestra indiscutible: la anteriormente ya referida como sola y suficiente *Canción del pirata*.

De inmediato nos situamos en una determinada dirección en cuanto al carácter del poema: la *Canción del pirata* no pertenece a una hipotética serie esproncediana en la que el personaje pueda ser considerado como víctima —cautivo, verdugo, huérfano, reo de muerte—, sino a la otra del héroe o paladín de su individualidad —bandolero, libertino y cosaco, a lo que igualmente podríamos añadir, en palabras de Ángeles Arce, el mendigo³⁶—, canciones estas que, en principio y sólo en principio, han de entenderse como “mero símbolo de las presuntas aspiraciones ideales del poeta³⁷”. Espronceda, romántico³⁸, (y aportamos en este

³⁶ Cfr., Ángeles Arce, “Dos visiones de la pobreza: de *La mendiguez* de Meléndez a *El mendigo* de Espronceda”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 12, Madrid, 1990, p. 172. En este artículo Ángeles Arce expone un interesantísimo análisis de los poemas citados que complementan perfectamente todo lo que hemos expuesto hasta ahora respecto al Romanticismo e Ilustración. Arce confronta un mismo tema, la pobreza, en esos momentos distintos, extrayendo algunas conclusiones válidas para nosotros: “Meléndez se hace eco de un problema social, vierte métricamente preocupaciones que él mismo y otros expresaron también en prosa doctrinal. Y al afrontar una cuestión sociológica, le da un tratamiento discursivo, apuntando a conclusiones oficiales y a las correspondientes ayudas al poder. Espronceda, en cambio, hace un canto que nada tiene que ver con la realidad de la pobreza, imaginando a un ser humano en plena y absoluta libertad que, sin sentirse obligado a nada con nadie, tiene a todos obligados hacia él. Es una ficción basada en una aparente realidad humana, ya de por sí desagradable y negativa, que el poeta centra, por puro malabarismo lírico, en un personaje no sometido a ninguna norma social o ética” (p. 166. El subrayado es nuestro, marcando con él puntos nodales en nuestra reflexión).

³⁷ Op. cit., p. 173. Para auxiliar esta afirmación, Ángeles Arce incluye su cita 21, que aquí transcribo: “Joaquín Casaldueiro (*Espronceda*, Madrid, Gredos, 1961) opina que los protagonistas de las canciones esproncedianas eran *símbolos de su vida espiritual y moral*. Distintas opiniones pueden verse resumidas y conciliadas por Juan Luis Alborg, *El Romanticismo*, en *Historia de la literatura española*, t. IV, Madrid, Gredos, 1980”.

³⁸ “El romanticismo es, entre otras muchas cosas, un ardiente fervor patriótico, como románticas fueron las ideas que dieron paso a la Revolución Francesa” (Manuel Gallego

momento otra cualidad del Romanticismo que atinadamente señalara Gallego Morell:

El romanticismo es, entre otras muchas cosas, un ardiente fervor patriótico, como románticas fueron las ideas que dieron paso a la Revolución Francesa [...]. [Espronceda] se nos muestra como un joven vehemente que luego se quema en sus empresas políticas, que van siempre unidas al amor y la literatura [...]. Su *leyenda roja* parte de una rebeldía, política y moral [...]. Espronceda fue un demócrata con decidida adhesión al partido republicano [...]. Si la obra de Espronceda es una de las fuentes más claras del modernismo, su figura, romántica y luchadora, polémica, libertaria y amorosa, es uno de los símbolos más claros de una juventud que persigue y ama la libertad³⁹.

Es obvio —las piezas continúan encajando⁴⁰, encaje también entrevisto por Pere Gimferrer a propósito de Robert Marrast— que si la primera clave de lectura la extraíamos del carácter del personaje protagonista que se situaba próximo a un determinado tipo de héroe⁴¹, desde esto último es igualmente posible entresacar una segunda clave que ya ha sido apuntada: el concepto de *libertad*.

A partir de aquí se hace imprescindible reflexionar sobre la idea de libertad que, según hemos visto, persigue y ama Espronceda. El propio poeta escribiría: “He sostenido [mis principios] con la pluma en cuanto he publicado hasta el día y con la espada en París en la gloriosa semana de Julio y en Navarra y en Aragón cuando un puñado de libres nos arrojamos en 1830 a conquistar la libertad y la patria que nos arrebatara

Morel, “Espronceda”, *Litoral*, 61-63, (1976), p. 126. El subrayado es nuestro, y precisamente por esta vía hallaremos nuevamente otra de las claves de lectura de la *Canción del pirata*, como ya veremos).

³⁹ Manuel Gallego Morel, “Espronceda”, *Litoral...*, pp. 126-128.

⁴⁰ Pere Gimferrer insiste en este mismo asunto de la herencia romántica en: Pere Gimferrer, “Al margen del *Espronceda* de Robert Marrast”, *Ínsula*, 348, (1975), a propósito del libro de Marrast *José de Espronceda y su tiempo* (Crítica, Madrid, 1989).

⁴¹ Para esta cuestión de los *tipos de héroes* ver O. F. Bollnow, *Esencia y cambio de las virtudes*, Madrid, 1960, donde se ofrece un interesante estudio del comportamiento social de los individuos en cada uno de sus momentos históricos, lo cual nos posibilita igualmente realizar un seguimiento paralelo de los personajes literarios más relevantes que en relación al mar se ubican en cada uno de esos momentos históricos, permitiéndonos descender prácticamente hasta el análisis del tipo de héroe homérico desde la perspectiva de la *areté* pasando por obras como *Los lusíadas* de Camoens, la *Eneida* de Virgilio o *El viaje de los argonautas* de Apolonio de Rodas, algo en cierto modo ya sugerido y destacado en otros trabajos (Rienda, 2003). En ese mismo sentido, pero ahora desde el punto de vista del autor literario, que no del personaje, ver Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Lábor, Barcelona, 1988, volumen 1.

la tiranía⁴²". En otra de sus cartas también expondría algo relativo al mismo tema: "Desafío públicamente que nadie se atreve a poner tacha alguna en mi conducta política. Desde la edad de quince años he arriesgado todo por *la libertad de mi patria*⁴³". Pues es aquí precisamente donde hallamos la respuesta a esa última interrogante: *libertad y patria* aparecen indisolubles, siendo el segundo término el que le da sentido en una dirección concreta al primero.

En este sentido, recogemos de entrada que esta composición, según Leonardo Romero Tobar, "es —y así ha sido interpretada por los críticos— una pieza romántica exaltadora del héroe romántico químicamente puro. En efecto, su canto a la libertad y al mundo se compadece mejor con los héroes individuales que con las preocupaciones colectivas propias de lo que Rogerd Picard ha llamado el romanticismo social⁴⁴", lo que nos lleva a esa primera contradicción que mencionábamos, pues en ningún momento encontramos en el poema aquellos ideales patrióticos de libertad —o de libertad patriótica, como se quiera— que movían el mundo del joven José de Espronceda, sino más bien parece todo lo contrario: en el poema, la existencia de la *patria* conlleva implícitamente la depreciación de la libertad: "mi única patria, la mar".

Por tanto no sería desacertado afirmar, solo en principio, que al menos con este poema nos encontramos ante un paréntesis en los consabidos ideales esproncedianos, de acuerdo con las opiniones del propio poeta que hemos recogido más atrás y que expresaban su compromiso político también con la pluma, como si no le concediese al plano literario la utilidad inmediata que requería la situación política que le tocó vivir y usara para ello otro género apartado de la poesía. En este sentido, López Laindeira apuntaba que

la vida de este romántico tiende a la acción política cuyo propósito es la creación de una sociedad que permita el máximo de libertad individual para cada uno de sus miembros. Su poesía, en cambio, preconiza una libertad individual que no respeta la sociedad —ni sus miembros— por ser intrínseca y roussonianamente corruptiva. Llevadas ambas manifestaciones a su último alcance, nos hallamos con la imposibilidad de conciliarlas —se excluyen sin remedio. Ya que, de poder alcanzar el individuo

⁴² Tomado de: Joaquín Casaldueño, "Un estudio de R. Marrast: Espronceda y su tiempo", *Ínsula*, 338, (1975), p. 1. El subrayado es nuestro.

⁴³ Id. El subrayado es nuestro.

⁴⁴ Leonardo Romero Tobar (ed. lit.) en, José de Espronceda, *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1986, p. XXXVIII.

cuanta libertad se le antoja, según postulan los versos esproncedianos, entonces la sociedad por la cual lucha cotidianamente el poeta no podría sobrevivir⁴⁵.

Sin embargo no podemos aceptar tal lectura como la más conveniente o, como mínimo, la única posible, pues el uso de la literatura permite, gracias justamente a su ubicación en el plano de lo irreal, dar un paso más allá de las metas propuestas para el presente. En el plano literario no sólo puede dibujarse la realidad deseada y por la que se lucha a corto plazo, sino también es permisible indagar en el camino de la perfección y avanzar como exponente utópico. En este sentido la *Canción del pirata* reúne la potestad suficiente que necesitamos para reconocerla como avanzadilla, como punta de lanza del resto de las *canciones* —o de la obra esproncediana en general, tanto literaria como ensayística, si se quiere— y toda su carga ideológica. Y aquí sí que atinaba López Landeira al afirmar que

Las *canciones* señalan la etapa más notable de la lírica de pensamiento o idea en espronceda. De inspiración netamente personal, el poeta asume por única vez la misión de reformista que, como romántico, pretendió en todo tiempo desempeñar, dando lugar a una poesía caracterizada por la bivalencia de la violenta exaltación de la propia personalidad, así como por el manifiesto de un ansia de libertad. El colectivismo más ajeno al poeta visto en *A la patria* y el tono político de veta patriótica de esta, se convierte ahora en una expresión intensamente subjetivista del autor y en la actitud de protesta social nada conformista. Hemos pasado de la nación al ciudadano y de lo patriótico a lo social, revelándose así una continuidad de desarrollo lógico en la ideología de Espronceda que pocos se hallan prontos a concederle. En las *canciones* dirige su ataque a la sociedad en atención a dos directrices: la libertad del ciudadano y la libertad del hombre se observa como aspiración máxima en oposición a la sanción social. Persuasivas en su vituperio contra el mundo civilizado, si bien mezquino e injusto, son arma de combate en apoyo de la independencia total del ser humano⁴⁶.

Por su parte, Robert Marrast, incluso, afirma abiertamente que el carácter reivindicativo, juvenil y anarquista, de la *Canción del pirata* sí se corresponde con el trasfondo ideológico del poeta en el momento en que la construyó:

⁴⁵ Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda: realidad y poesía irreconciliables", *Boletín de la Real Academia Española*, T. LV, enero-abril, (1975), p. 310.

⁴⁶ Op. cit., p. 314.

La *Canción del pirata* es, en efecto, el primer ejemplo, en el poeta, de lo que Václay Cerny denomina el *titanisme anarchique et debrailleé*, la *liberté orgiaque du hors-la-loi*. No hay motivo alguno para sospechar de la sinceridad de Espronceda en los sentimientos que atribuye a su pirata, ni razón alguna para ver en ellos tan sólo la expresión de un deseo de introducir temas imitados [...]. La reivindicación juvenil y anarquista de la libertad corresponde con toda exactitud al estado de ánimo de Espronceda en aquel momento. Tiene junto a él a una mujer a quien ama y a la que ha conquistado infringiendo las costumbres: el poeta es el pirata que ha arrebatado Teresa a su marido y la muestra con orgullo, como su héroe que en alta mar alardea con soberbia de su presa. Y a la vez se opone a un orden establecido que le parece malo e injusto para una parte de sus compatriotas⁴⁷.

En definitiva, en el caso de Espronceda sí que ha de considerarse lógica y cierta la correlación funcional entre poeta y poema, lo que conlleva necesariamente que la elección temática para el poema no esca-motee las intenciones del escritor. En este caso la temática seleccionada gira en torno al mar, apátrida y conflictivo, lo cual nos sitúa en una dirección ideológica que parece acomodarse fácilmente en dicha temática del mar. Pero todavía podemos seguir avanzando, ya que este mar de la *Canción del pirata* bien representa el mar genérico del Romanticismo desde el primer momento en que se considera tal poema como una construcción literaria que se adecúa perfectamente al perfil de lo romántico⁴⁸. El mar de los piratas y corsarios⁴⁹ será el lugar idóneo para el coro de la libertad. No obstante, en ningún caso debemos olvidar la conceptualización del Romanticismo realizada más atrás, en tanto que desde esa abstracción teórica descendemos hasta el sujeto, hasta la individualidad, pues lo reivindicado en definitiva, y en esto concluye López Landeira, no es más que "el ansia y el gozo de la libertad del individuo en perjuicio de la sociedad"⁵⁰.

Desde esta perspectiva debe abordarse por tanto la *Canción del pirata* para entenderla, primero, en el conjunto de la obra esproncediana den-

⁴⁷ Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Crítica, Madrid, 1989, p. 434-435.

⁴⁸ Cfr., Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda"..., pp. 315 y ss.: "La *Canción del pirata*, clave de bóveda de la poesía romántica..."

⁴⁹ Robert Marrast ofrece en su libro *José de Espronceda y su tiempo* ya reseñado, la colación del poema de Espronceda y los textos próximos en temática de Byron (*The Corsair*), Hugo (*Chant des pirates*) y Vigny (*La frégate La Sérieuse*) CITAR entre otros, con la intención de destacar la singularidad del texto español, cotejo que a nosotros nos sirve precisamente por el carácter unificador del tema tratado englobado bajo el epígrafe de "Apología de la libertad" (p. 430 y ss.).

⁵⁰ Ricardo López Landeira, "La desilusión poética de Espronceda"..., p. 316.

tro de la dualidad poeta/producción como polos de la misma intención ideológica y, en segundo lugar, como paradigma del tema del mar en el Romanticismo español a través de la figura del pirata, asumida siempre como personaje literario que en muy pocas ocasiones se corresponde con la realidad de los E. Teach, J. Lafitte, G. Macgregor, MacDonald o Luis Aury⁵¹. Más bien se trata de

un tipo de aventurero, de forajido, que pertenece a una tradición literaria. El personaje de Espronceda es de la misma familia que el Moor de Schiller, el Robin Hood de Walter Scott, el corsario y el Lara de Byron, el don César de Bazán y el Hernani de Víctor Hugo. Pero es la primera vez que aparece en la poesía española del siglo XIX un personaje que afirme y reivindique con orgullo su independencia respecto a la sociedad, su amor a la libertad y, dicho sea en una palabra, su rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones éticas le parecen irrisorios y absurdos⁵².

Además señalamos que las cuatro canciones que publicara su autor entre 1835 y 1836, con la *Canción del pirata* como cabecera, marcan, en efecto, un punto de inflexión en la trayectoria literaria de Espronceda que inaugura “su romanticismo rebelde y con él nada menos que el romanticismo rebelde español⁵³”.

Definitivamente en la *Canción del pirata* encontraremos toda la simbología que precisamos para caracterizar la temática del mar como elemento literario que posibilita la concreción de la pretensión o intención ideológica⁵⁴ en un determinado sentido por parte del autor⁵⁵; o de otro modo, se trata en conclusión de una temática del mar que no es aleatoria en el contexto ideológico del poeta, pues si bien es cierto que el mar aparece en algunos versos de la propia obra esproncediana sin

⁵¹ Ver por ejemplo: Martín Luis Guzmán, *Piratas y Corsarios*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1988.

⁵² Robert Marrast en: José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Castalia, Madrid, 1970, ed. de Robert Marrast, p. 37.

⁵³ Luis Caparrós Errante, “Ni Dios, ni Patria, ni Ley: Transgresión en las *Canciones* de Espronceda”, *Castilla*, 14, (1989), p. 25.

⁵⁴ “Si el pirata no es Espronceda —o no lo es totalmente—, ello no impide que el poema y las circunstancias de su realización se constituyan, en el marco global de su producción, como un posterior símbolo anímico y personal de sus pérdidas ilusiones de libertad; o sería aún más justo, de la pérdida alegría y optimismo en esa búsqueda” (Id.).

⁵⁵ Sin embargo sería saludable retener en cierta manera las palabras siguientes: “Adelantaré que no planteo con esto una estrecha correspondencia entre personajes y autor, tan seductora como hipótesis en el caso del pirata. La literatura y la vida tienen exigencias propias, y la tan cacareada sinceridad romántica no deja de ser —si de literatura hablamos— un artificio literario más” (Luis Caparrós Errante, “Ni Dios, ni Patria, ni Ley...”, p. 25).

una significación específica debido al recurso fácil que supone para la construcción de figuras poéticas⁵⁶, (por ejemplo los poemas *Pelayo*, *A la noche*, *El pescador*, *Oscar y Malvina*, *A Jarifa en un orgía*, *Fragmento*, *A una ciega*, *La vida en el campo*, o algunos pasajes del *Diablo mundo*) también es incuestionable que en otros lugares se representa sesgadamente la misma función requerida para la *Canción del pirata*⁵⁷ (*A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, *Despedida de un patriota griego de la hija del apóstata*, *Guerra*, *A la patria*, *Revoluciones del Globo*, *Cuando la vez primera de mis ojos* o el universo de Félix de Montemar). Y todo debe observarse como distintos puntos de partida que vienen a converger en un sólo lugar, máxima expresión de todos ellos y repetido a lo largo del poema para que permanezca en la memoria del lector como el referente principal y único: el estribillo,

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar⁵⁸.

El contenido de estos versos ha sido numerosas veces analizado sin abundar en la dirección requerida desde nuestro punto de vista, pues en los casos que conocemos apenas se ha intentado ir más allá de interpretar las nociones dios, patria, ley, como tópicos literarios del Romanticismo. Caparrós Errante nos abre la salida en ese sentido, pues si para Casaldueiro, en el estribillo se encierran *las directrices del hombre*

⁵⁶ Ver por ejemplo los poemas *Pelayo*, Fragmento I, octava VIII; *A la noche*, *El pescador*, *Oscar y Malvina*, *A Jarifa en un orgía*, *Fragmento*, *A una ciega*, *La vida en el campo*, o algunos pasajes del *Diablo mundo*.

⁵⁷ Ver *A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, *Despedida de un patriota griego de la hija del apóstata*, *Guerra*, *A la patria*, *Revoluciones del Globo*, *Cuando la vez primera de mis ojos*, *Canto a Teresa* en las estrofas "Mi vida entonces, cual guerrera nave", "yo, desterrado en extranjera playa" y "siempre en eterna tempestad, impura"; a todo esto podría añadirse el mismo nombre otorgado al protagonista de *El Estudiante de Salamanca*, lo cual cobra especial interés si consideramos las consabidas características definitorias en lo que al Romanticismo se refiere de este personaje: Félix de Montemar. Esta misma idea de la simbología del mar y su campo semántico a lo largo de la obra esproncediana es recogida también por Caparrós Errante para concluir: "El pirata —uno con su nave— era en aquel entonces —1835—, como muchos han señalado ya, todo un símbolo de alegre libertad anárquica" (Luis Caparrós Errante, "Ni Dios, ni Patria, ni Ley...", pp. 25-26).

⁵⁸ Además de las ediciones ya mencionadas de Castalia y Planeta, otros lugares a los que hemos acudido para leer a Espronceda son: José de Espronceda, *El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Castalia, Madrid, 1982, ed. de R. Marrast; J. de Espronceda, *Obras completas de Espronceda*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954; José de Espronceda, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1959; José de Espronceda, *Poesías. El Estudiante de Salamanca*, Plaza & Janes, Barcelona, 1984, ed. de J. M.^a Díez Taboada.

romántico: Dios, Ley, Patria, Caparros Errante plantea una interrogante crucial para nosotros:

¿son esas también las directrices del romántico rebelde Espronceda, o las del autor implícito, o las del pirata, rebelde a todo y a todos? [...] En realidad, no son esos tres principios los únicos que aparecen pues a ellos hay que añadir un cuarto, más que significativo en el contexto: la Propiedad, la Hacienda o como queramos titular a ese tesoro que encabeza la retahíla. Así visto, el estribillo nos ofrece cuatro conceptos centrales de ese himno, o mejor, de ese antihimno: la Propiedad, Dios —que en coherencia con el tono institucional dado, sería tanto como la Iglesia—, la Ley y la Patria [...]. Bajo esa constelación de pose-sivos individualizadores [mi barco, mi tesoro, mi ley, mi única patria], el esquema resultante viene a ser algo así como un frente a vuestros valores me aferro a los opuestos⁵⁹.

Y será precisamente esa patria o *antipatria* la que nos dará la definición exacta de nuestro objeto de estudio: el mar como refugio frente a las instituciones, como lugar propicio para la acción y pensamiento en el que el riesgo ya está calculado y aceptado de antemano:

Y si caigo,
¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí.

Se trata, en definitiva, del mar como temática literaria oportuna para cumplir una función específica de reivindicación de la liberación utópica, enmarcada, además, en un contexto ideológico propicio para la práctica literaria desde la ya mencionada perspectiva de la función del escritor.

3. CIERRE

Con todo, y con ese barco como única propiedad permisible en la antipatria del mar, podríamos fijar nuevas coordenadas hacia el último tercio del XIX, en cuyas costas una determinada actitud progresis-

⁵⁹ Luis Caparrós Errante, "Ni dios, ni patria, ni ley...", pp. 26-27.

ta ante el positivismo en la que la burguesía liberal intentaba adaptar los nuevos logros sociales era, en cierto modo, contrarrestada por otro posicionamiento conservador, reaccionario, que encontraba escasa resistencia debido en primer lugar a la todavía no consolidación de la clase burguesa española y, por otra parte, a los pactos que esta acordara durante la Restauración con la aristocracia. Núñez de Arce nos daría entonces el material literario preciso para reconocer nuestro objeto de estudio entre la 'desconsideración' de la poesía del realismo español dentro de los márgenes de esa vertiente reaccionaria. Las claves, *Prefacio a Gritos de combate* y *Sobre el lugar que corresponde a la poesía en la literatura moderna*; el texto, *La pesca*, poema construido desde una intencionalidad manifiesta y acorde con el ultraconservadurismo político de Gaspar Núñez de Arce⁶⁰ por un lado y con la 'utilidad' que el mismo le requiere en su manifiesto: recordamos, la poesía deberá alzarse en defensa de los valores espirituales lesionados por la 'modernidad' a través fundamentalmente de la reivindicación de un determinado tradicionalismo castizo y religioso. Y observamos cómo entre las pleamares a destiempo de los manoseados recursos estilísticos del poema *La pesca* y la moralidad de sus marejadas, nuestra temática adquiere presencia más o menos relevante en relación con tres ejes: esto es, la consolidación del modo social establecido sobre la tradición familiar, la prioridad concedida al elemento religioso y, por último, la desvirtuación del carácter explotacional del trabajo. Un cuadro de Sorolla⁶¹ (*Y aún dicen que el pescado es caro*) y el puerto romántico precedente nos obligan, por tanto, a traer aquí la consabida involución de la funcionalidad ideológica de los textos literarios respecto a nuestro puerto inicial. Desde aquí, y tomando como referencia los contextos del *Diario de un poeta recién casado* que aúnan la presente publicación, llegaríamos precisamente al mencionado texto juanramoniano como paradigma en su caso del proceso de esencialización del mar como temática.

Juan Ramón Jiménez, que se autodefinía comunista individualista⁶², hurtaba incluso tal anacrónico posicionamiento a su creación literaria, obra en marcha en pos de la desnudez poética pretendidamente perseguida tanto en forma como en contenido aparential. En esa misma 'obra en marcha' en que puede circunscribirse la trayectoria vital del

⁶⁰ José Luis Calvo Carilla, José Luis, "Reconsideración de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX. A propósito de Núñez de Arce", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, enero-diciembre, (1993).

⁶¹ Florencio de Santa-Ana, Florencio, *Guía del Museo de Sorolla*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980.

⁶² Ágel Crespo, Ángel, "Guerra en España: la actitud política de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, 416-417, (1981), p. 11.

escritor de Moguer, el *Diario de una poeta recién casado* marcaba un punto de inflexión ya conocido donde lo temporal va ganándole tiempo al espacio. Espacio y tiempo. Un espacio cada vez más amplio que hay que cruzar: los mares de ida y vuelta; y un tiempo cada vez más exiguo que hay que retener: el *mundo del instante*. Ambos unificados desde la mirada del *yo absoluto* que convierte la memoria de la literatura marina anterior en vacuos caminos sobre la mar, desapareciendo, a la par que la espuma del barco que condujo al moguerense hasta América, la rebelión del otro esproncediano y la propuesta ciertamente comprometida del de Núñez de Arce.

A modo de adenda, nos queda aún por traer hasta aquí una última cita que otorga sentido a nuestro esfuerzo y que nos lleva de nuevo a las primeras líneas de nuestro trabajo:

Parece que por fin alcanzas a ver destellos de esa verdad insostenible a los mortales, que todo pensar serio y profundo no es más que el intrépido esfuerzo del alma por mantener la libre independencia de su mar, por mucho que los vientos más salvajes de la tierra y del cielo conspiran para arrojarla sobre la costa traidora y servil.

MELVILLE, *Moby Dick*, XXIII⁶³.

⁶³ Cita tomada de: Santiago Alba Rico y Carlos Fernández Liria, *Volver a pensar*, Akal, Madrid, 1989, p. 103.



UN ESPEJISMO MARINO EN EL DIARIO DE UN
POETA RECIÉN CASADO: "ARGAMASILLA DEL MAR"

ELOY NAVARRO DOMÍNGUEZ

El *Diario de un poeta recién casado* constituye, como es bien sabido, un hito fundamental de la poesía española de tema marino, dentro de la cual inaugura un nuevo lenguaje que, en paralelo a la extraordinaria influencia que el libro ejerce en la poesía posterior, acabará dejando una profunda huella en las obras más señeras de ese corpus, como *Marinero en tierra* (1924), de Rafael Alberti, o *El Contemplado* (1946), de Pedro Salinas¹. Además, dentro de la poesía marina del propio Juan Ramón, el *Diario* constituye un punto central en el que se recogen todavía elementos procedentes de sus primeros libros, como las “Marinas de ensueño” de *Poemas mágicos y dolientes* (1909), y se anticipan a la vez otros de libros posteriores, como *Piedra y cielo* (1918) y *Animal de fondo* (1949).

Al mar están dedicadas dos secciones del libro (II, “El amor en el mar” y IV, “Mar de retorno”) correspondientes cada una de ellas a los respectivos trayectos de ida y vuelta del viaje que el poeta realizó a Nueva York en 1916 para casarse con Zenobia Camprubí. Ambas secciones se encuentran dispuestas simétricamente dentro de la unidad que componen por sí mismas las cinco primeras partes del libro², si bien la presencia del mar se proyecta como presagio sobre la sección I, “Hacia el mar”³, y más adelante, como recuerdo, sobre la V, “España”⁴. Por otro lado, el mismo viaje por mar de 1916 habría de dar lugar a una serie de textos que hay que vincular necesariamente a los de ambas secciones del libro. En primer lugar los que Juan Ramón eliminó del *Diario* y que han sido publicados con posterioridad en distintas ediciones del libro (como las de Sánchez Barbudo o Figueira⁵), o bien, en el caso de

¹ Véase en este mismo libro el trabajo de Javier Díez de Revenga.

² “Hacia el mar”, “El amor en el mar”, “América del Este”, “Mar de retorno”, “España” y “Recuerdos de América del Este escritos en España”.

³ Especialmente en el último poema de la sección, XXVI (“Aun cuando el mar es grande...”).

⁴ Sobre todo en los poemas CCXIV (¿El mar este, cerrado...?), CCXV, “Soñando (Aurora en el mar)” y CCXVI, “Elegía”.

⁵ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970 y Madrid, Visor, 1995; Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta y*

la *Obra poética* editada por Blasco y Gómez Trueba, incluidos en otros libros de Juan Ramón, especialmente en la sección “Mis altamares”, de *Viajes y sueños*⁶. Por último, habría que mencionar los poemas de “Nostalgia del mar”, sección segunda de *Piedra y cielo* (1918), que aluden igualmente al mismo viaje por mar.

En cualquier caso, dentro de un libro que solo en apariencia gravita sobre el amor, la presencia del mar excede ampliamente la condición de tema, motivo o simple paisaje de fondo, tal como el propio Juan Ramón reconocería implícitamente en 1948 al sustituir el título original por el de *Diario de poeta y mar*, con el que identificaba el mar como elemento decisivo en el surgimiento de su nueva voz poética de entre todos los que actuarían dentro del libro: “Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior”⁷. Así habría de reconocérselo a Ricardo Gullón: “Cambí el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por primera vez el verso libre: este vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado”⁸. De hecho, más allá de la relevancia que tiene en el *Diario*, el propio Juan Ramón acabaría viendo en el mar una fuerza mayor dentro de su trayectoria poética:

Las tres renovaciones principales mías se las debo al mar; los tres viajes más largos por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas o de ellas: en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, la *Lírica de una Atlántida*, libro que daré el año que viene en Buenos Aires también; y en este 1948, este *Dios deseante y deseado*, del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte.⁹

Sin embargo, al margen de las afirmaciones del poeta, no resulta fácil precisar el modo en que el mar habría dado forma a ese nuevo lenguaje poético que constituiría la principal aportación del *Diario*, un lenguaje que, de hecho, venía apuntando en sus libros anteriores y que Juan Ramón había ensayado ya (incluyendo el uso el verso libre) en la primera sección del libro, escrita durante su viaje en tren de Madrid a

mar, ed. de Gastón Figueira, Buenos Aires, Losada, 1972.

⁶ Véase la introducción a la edición de M. J. Domínguez Sío en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, vol. 2, t. 2, pp. 585-601. Los textos poéticos de Juan Ramón se citarán por esta edición.

⁷ “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica” en *Prosas críticas*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, pp. 160-178, p. 174.

⁸ Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 84.

⁹ “Animal de fondo. Prólogo”, en *ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p.1205.

Cádiz¹⁰. Desde luego, la conciencia de totalidad que alienta en el *Diario* y de la que brotaría el “nuevo yo poético” que surge en el libro parece estar vinculada a la contemplación continuada de la conjunción de dos espacios, mar y cielo, asociados tradicionalmente al infinito. Pero, sobre todo, como recordaría el propio poeta, la experiencia decisiva habría de ser la de la navegación de altamar, ya que, en realidad, el horizonte marino no podía dejar de resultarle familiar a un Juan Ramón que, más allá de Moguer, había pasado su infancia (recuérdense las imágenes portuarias de las “Marinas de ensueño”) entre dos ciudades costeras como El Puerto de Santa María y Huelva, y que, tal como habría de ponerse de manifiesto en el propio *Diario* (véase CXVIII, “Alta noche”), conocía muy bien las playas de las inmediaciones. En ese sentido, el “no sentirme firme, bien asentado” al que se refiere Juan Ramón en su conversación con Gullón parece no tener que ver tanto con el surgimiento del verso libre como con la particular identificación que el poeta establece con el mar y, por ello, con el significado que este adquiere en el libro como espacio sobre el que se proyecta la vocación de trascendencia que muestra su poesía ya por esas fechas¹¹. Esa íntima identificación se traduce, frente a la simple descripción del mar de las “Marinas de ensueño”, en una reiterada personificación en un “tú” que llega a rivalizar con el de la figura femenina a la que van dirigidos una buena parte de los poemas del libro. Un “tú”, el del mar, que alterna con el uso de la tercera persona y que, como tal, no puede sino recordarnos al “tú” inanimado de *Platero y yo*, cuyo título, a su vez, parece proyectarse sobre otro igualmente bímembre y evocador de un diálogo “mudo” con un ente natural como es el de *Diario de poeta y mar*. Esta analogía del “tú” del *Diario* y el de *Platero y yo* (reeditado este último en su versión definitiva en el mismo año 1917) se hace por lo demás visible en el sonoro (y nuevamente bímembre) “¡Yo y lo natural!” que profiere en XLVII, “Fiesta natural”, un sujeto poético que se siente alienado con

¹⁰ En las notas tituladas “Mi verso desnudo”, fechadas en 1942, Juan Ramón reconocerá que había empezado a practicar el verso libre antes de embarcarse: “En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el primer momento, movidas por el traqueteo del tren y ya con la oleada del Atlántico. Al llegar a Cádiz, y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del hotel de Francia, comprendí que eran el jermen de un nuevo yo poético”. Citado en Ricardo Gullón, “Prólogo” a Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus, 1982, p. 13.

¹¹ En los apuntes de su curso sobre el modernismo aparecen recogidas las siguientes frases: “[El] poeta en el mar tiene conceptos abstractos. Aislándose en el barco está en lo universal” y “La poesía se escribe [como] en el mar [y] se hace elemental, [alcanza así] emociones universales”. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999, p. 152 y 138.

respecto al resto del pasaje y que parece encontrar en el mar un refugio similar al que Platero y Moguer le ofrecían frente a los que genéricamente denominaba “los hombres” en el libro de 1914¹².

Pero si la naturaleza aparecía en *Platero y yo* escindida entre el espacio de Moguer y un elemento en particular de ese mismo espacio que, al ser identificado por medio del “tú”, actuaba como destinatario, en el *Diario*, sin embargo, ambos elementos aparecen fundidos en uno. Así, este modo de representación del mar supone una importante evolución con respecto a la naturaleza limitada aún (por heterogénea y diversa) que mostraba *Platero y yo*, puesto que, asociada al infinito homogéneo del espacio marino y celeste, esa misma naturaleza se ve elevada ahora a la categoría de instancia trascendente con la que dialoga el poeta¹³.

Con todo, conviene recordar que esa misma visión trascendente del mar se ve contrapesada por otra de naturaleza opuesta que nos lo presenta como simple paisaje y, por tanto, objeto de descripción, una perspectiva que apenas dejará huellas en “Nostalgia del mar”, de *Piedra y cielo*, y que desaparecerá por completo en las imágenes marinas de *Animal de fondo*. Efectivamente, en el *Diario*, el paisaje marino es objeto todavía de una descripción impresionista de innegable vocación pictórica, que se manifiesta, más allá de ciertas alusiones explícitas (como en CLVIII, “Mar de pintor”) y de menciones concretas a obras y artistas, en el frecuente recurso a todo tipo de técnicas procedentes de distintos lenguajes artísticos¹⁴. Finalmente, hay que recordar que el mar acabará representado como un elemento más del componente anecdótico y trivial del viaje (recuérdese que el *Diario* está concebido en parte como

¹² A propósito de “Fiesta natural”, recuérdese, por ejemplo, el capítulo LXX de *Platero y yo*, “Los toros”, donde encontramos una alusión al mar en términos muy parecidos: “A lo lejos sube sobre el pueblo, como una corona chocarrera, el redondo vocerío, las palmas, la música de la plaza de toros, que se pierden a medida que uno se va, sereno, hacia la mar... Y el alma, Platero, se siente reina verdadera de lo que posee por virtud de su sentimiento, del cuerpo grande y sano de la naturaleza que, respetado, da a quien lo merece el espectáculo sumiso de su hermosura resplandeciente y eterna (ed. cit., vol. 2, t. 1, p. 517)”.

¹³ El propio Juan Ramón reconoció a Ricardo Gullón la vinculación del mar con el sentido metafísico del libro: “Tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe. Y tiene también una ideología manifiesta en la pugna entre el cielo, el amor y el mar”. Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 93. Sobre el sentido metafísico del *Diario* véase, María Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1987.

¹⁴ Véase Angel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, y muy especialmente, las pp. 55-58. Después de pasar revista a las referencias pictóricas del *Diario*, el autor concluye que “hay mucho sentido pictórico en el viaje de Juan Ramón por los Estados Unidos” (p. 58). Para el Juan Ramón pintor véase además, María Carrera Pascual, *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, C.E.C.A., 1989.

libro de viajes¹⁵) y que el poeta incluso acabará proyectando sobre él el hastío que le produce la vida social de a bordo, estableciendo así un interesante contrapunto con respecto al tono general de exaltación del paisaje marino que predomina en el libro.

En cualquier caso, lo cierto es que, refractado en la compleja mirada poética de Juan Ramón, el mar genera en el *Diario* un conjunto de imágenes extraordinariamente heterogéneas y, muy a menudo, contradictorias entre sí, imágenes que proceden de diferentes lenguajes artísticos y que, en general, surgen de estratos significativos de naturaleza muy diversa.

Un ejemplo de esa diversidad de sentidos que adopta el mar en el *Diario* es, a mi juicio, el número XLVIII, "Argamasilla del Mar", que ocupa el vigésimo segundo lugar entre los treinta que componen la sección II, "El amor en el mar".

8 de febrero.

ARGAMASILLA DEL MAR

Sí. La Mancha, de agua.
Desierto de ficciones líquidas.
Sí. La Mancha, aburrida, tonta.

-Mudo, tras Sancho triste,
negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve,
Don Quijote se va, con el sol último,
a su aldea, despacio, hambriento,
por las eras de ocaso-.

¡Oh mar, azogue sin cristal;
mar, espejo picado de la nada!¹⁶

Como se puede observar, el poema muestra numerosos elementos en común con otros similares de la misma sección que tienen el mismo fondo marino, si bien presenta la singularidad de evocar en sus versos

¹⁵ Véase, Rogelio Reyes Cano, "El Diario de un poeta recién casado como libro de viaje", en Juan Ramón Jiménez. *Poesía total y obra en marcha*, Cristóbal Cuevas (ed.), Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1991, pp. 141-162; Miguel A. Pérez Priego, "El género literario del *Diario de un poeta recién casado*", en Juan Ramón Jiménez en su Centenario, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, págs. 101-120, y últimamente Goretta Ramírez, "Diario de viaje, diario de escritor: un Análisis de la temporalidad en *Diario de un poeta recién casado*", de Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Journal*, 38. 1 (2017), pp. 77-94.

¹⁶ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, ed. de Javier Blasco, ed. cit., vol. 1, t. 2, pp. 90-91.

un paisaje terrestre, paisaje en el que, además, encontramos representada, sin otra aparente explicación que la de la semejanza de la superficie del mar con la llanura manchega, la enigmática imagen de Don Quijote y Sancho marchando abatidos hacia el crepúsculo.

El poema ha sido objeto de diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Así, dentro de su interpretación del *Diario* como relato alegórico de un proceso de transformación personal, Predmore otorga a la presencia de Don Quijote un valor esencialmente simbólico y parece sugerir que la asociación de la superficie marina con la llanura manchega se deriva de la identificación previa entre el poeta y el personaje de Cervantes:

Desanimado y triste, el viajero aquí se identifica con Don Quijote y Sancho, en busca de lo imposible. 'Argamasilla del Mar' nos hace pensar en Argamasilla de Alba, villa de España en la provincia de Ciudad Real, situada en una llanura inmensa en las márgenes del río Guadiana. Se muestra en Argamasilla la llamada *Casa de Medrano* o cárcel donde la tradición supone que Cervantes estuvo preso y escribió el *Quijote*.¹⁷

Para Javier Blasco, sin embargo, sería la semejanza del paisaje marino con el de la Mancha lo que daría lugar a la aparición, en un segundo momento, de la figura de Don Quijote, con quien, frente a lo sugerido por Predmore, el poeta no parecería estar identificándose en ningún momento, sino que, en todo caso, proyectaría sobre él su propio aburrimiento:

Suma y conjunción de imágenes (La Mancha, don Quijote y el mar, hecho 'azogue sin cristal') que evocan el cansancio y el aburrimiento. La similitud del mar con la llanura manchega le lleva al poeta a imaginar sobre el ocaso la figura de don Quijote, un don Quijote cansado y aburrido que, significativamente, regresa a su aldea y lo hace tras Sancho. En definitiva, toda una propuesta de lectura del libro cervantino, invocada aquí como marco de la imagen del mar callado y mudo; del mar que -a diferencia de aquellos momentos en los que parecía estar dándose a luz (*Diario* XLI)- no comunica nada, es 'espejo picado de la nada', de la misma manera que la palabra, en *Diario* XXXVII, era solo un 'cadáver de palabra'. Este mar no es capaz, por tanto, de reflejar el cielo, con lo que el poeta se describe a sí mismo como huérfano de mar y de cielo.¹⁸

¹⁷ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado* (1916), ed. de Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2001, p. 135, n. 17.

¹⁸ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 284.

La interpretación de Blasco no estaría muy lejos de la de otros críticos, que atribuyen esta visión desolada del mar, presente asimismo en otros poemas de esta segunda sección, al desasosiego experimentado por el poeta durante su primera travesía marítima debido a la incertidumbre de su situación personal. Así, por ejemplo, sin detenerse a explicar la presencia de la imagen de la Mancha y de la figura de Don Quijote, Correa presenta el poema, desde una interpretación esencialmente simbolista, como ejemplo de la visión del mar que, en su opinión, se daría en esta segunda sección del libro, una visión que se caracterizaría por los “matices predominantemente negativos” y por una “esencial falta de comprensión del mar”, y que se manifestaría en “un paisaje colorístico de tonos férreos, grises y característicamente duros que corresponden al estado interior en el alma del poeta”¹⁹. Todo ello, afirma Correa, contrastaría claramente con las imágenes marinas de la sección IV, que, por el contrario, vendrían a componer lo que el crítico define como una “atmósfera de alegría serena y confiada, que en ciertos momentos logra cristalizar en una armonía esencial entre el poeta y el cosmos”²⁰.

La discrepancia entre los críticos a la hora de ofrecer una explicación a la presencia de Don Quijote y Sancho en el texto, o bien la falta de cualquier explicación al respecto, son consecuencia, sin duda de la falta de claves que ofrece el poema, pero también quizá del modo en que la búsqueda de los intertextos literarios del *Diario* se ha visto obstaculizada por la tendencia habitual a exaltar (en tanto “punto de partidas”²¹) su originalidad. Sin embargo, la innegable originalidad del libro no excluye la presencia en él de tales intertextos, que con frecuencia parecen

¹⁹ Gustavo Correa, “El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX”, *Revista Hispánica Moderna*, 32.1 (1966), pp. 62-86, p. 77.

²⁰ *Ibid.*, p. 78. Otros críticos tampoco se detienen en la alusión a la Mancha y a Don Quijote. Palau de Nemes incluye el poema, junto con “Monotonía”, “Nocturno”, “Menos” y “Llegada ideal”, entre los poemas que transmiten lo que denomina “visiones desagradables del mar”. Graciela Palau de Nemes, “Visión de Puerto Rico en la obra de Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, 111-114 (1981), pp. 335-364, p. 345. Isabel Paraíso, por su parte, tampoco aprecia en el poema otra cosa que el hastío vinculado a la “monotonía del mar llano y el cielo liso”. Isabel Paraíso, *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar, 1990, p. 61. Por otro lado, creo que es a “Argamasilla del mar” a lo que se refiere Lacalle en su trabajo, en el que, ahora sí, ofrece una interpretación sobre la presencia de Don Quijote que, sin embargo, no me resulta del todo convincente: “El mar es un espacio desierto, lleno de posibilidades, de imaginación, de transparencia. El poeta como Don Quijote se hunde en la infinitud seca de los tiempos. El mar es opaco y muestra la mirada del agraviado de la nada. Esta desazón de la nada es porque no es una nada desnuda”. María Angeles Lacalle Ciordia, “El símbolo del ‘mar’ en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”, *Notas y estudios filológicos*, 14 (1999), pp. 125-144, p. 134.

²¹ “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, *ed. cit.* p. 174.

haber sido deliberadamente evocados por el propio Juan Ramón (en una actitud en la que alternan o incluso coinciden a la vez el reconocimiento y el distanciamiento crítico) para delimitar el lugar del libro dentro de la poesía de su tiempo.

Pero quizá sería necesario empezar por contextualizar el poema dentro de, al menos, tres ámbitos. En primer lugar entre los propios poemas del *Diario* y, en general, entre los textos escritos por Juan Ramón durante su viaje a Nueva York. En ese sentido, habría que tener en cuenta las coincidencias, sobre todo léxicas, que “Argamasilla del mar” presenta con un fragmento en prosa escrito probablemente en los mismos días y recogido por M. J. Domínguez Sío en la edición de la *Obra poética* dentro de la sección “Mis altamares (1916)” de *Viajes y sueños*:

Mar picado. Cielo con nubes. A las doce. Montañas y valles azules. Un Guadarrama líquido. A las cuatro. El mar y el cielo, una sola e inmensa llamarada blanca deslumbradora que obliga a echarse atrás sobrecojidos.²²

Además, y al margen de los vínculos que se pueden detectar, como veremos, con poemas de libros anteriores de Juan Ramón, “Argamasilla del mar” guarda, al igual que el texto citado anteriormente, una estrecha relación con otros de la sección II del *Diario*, como XXX, “Monotonía”, o XXXVII (“Los nubarrones tristes...”), y especialmente con los

²² *Ed. cit.*, vol. 2, t. 2., p. 626. El texto que viene a continuación en “Mis altamares”, XXXV, “Elejía alegre”, está fechado el 6 de febrero y, siguiendo el orden cronológico de dicha sección, aparece antes del XXXVII, “Puerto”, en el que implícitamente se ve reflejada la llegada de Juan Ramón al puerto de Nueva York, que tuvo lugar el 12 de febrero. En el texto citado se puede apreciar la misma sucesión de tiempo bueno y malo que se percibe en los fragmentos del *Diario* XLII, “Sensaciones desagradables”, fechado entre el mismo día 6 y el 7 (donde además encontramos: “¿Quién me ha echado tiza en los ojos? Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo”) e igualmente XLVII, “Fiesta natural”, que, junto con el propio “Argamasilla del mar”, está fechado el mismo día 8. En relación con el mencionado “Puerto”, incluido entre los inéditos por Predmore y en la sección “Mis altamares” de *Viajes y sueños* por Domínguez Sío, no creo que se trate, como señala Blasco, de un simple borrador del poema del mismo título que figura con el número CLIV del *Diario* (*ed. cit.*, vol. 1. t. 2, p. 49). En todo caso lo sería, como sugiere Domínguez Sío, del que aparece recogido en su edición de *Viajes y sueños* con el número XXXVII y el mismo título de “Puerto”. Mientras que el CLIV está fechado el 6 de junio y correspondería a la partida del viaje de vuelta a España, en los otros dos se alude claramente a la llegada a Nueva York al comienzo del viaje, y en ellos aparece reflejado además un episodio que está presente en la casi totalidad de relatos de viajes de europeos a los Estados Unidos en esas fechas, como es el primer avistamiento de los rascacielos de Nueva York desde el barco. Véase Eduardo Criado Requena, *La ciudad de los rascacielos*, ed. de Eloy Navarro Domínguez, Sevilla, Alfar, 2004, pp. 43-44. Es probable que, precisamente por lo tópico de la imagen, Juan Ramón decidiera suprimir el texto y aprovechara algunos elementos en el que dedicaría más tarde a la despedida de la ciudad.

que están datados en fechas próximas, como XLII, “Sensaciones desagradables”, XLV, “Hastío”, o el ya mencionado XLVII, “Fiesta natural”, así como con otro posterior, LIV “Llegada ideal”, antepenúltimo de la sección, en el que se evoca retrospectivamente un paisaje marino similar al que encontramos en el poema que nos ocupa: “Volvemos a no llegar nunca, a empujar las horas con la imaginación [...], a maldecir del mar igual, aburrido, soso, el eterno mármol negro vetado de blanco, ¡sí, mármol!”²³. Incluso, como tendremos ocasión de comprobar, “Argamasilla del mar” aparece indirectamente aludido en otro de la sección IV, el CLXXVI, “Día entre las Azores”. En todos ellos encontramos elementos que, de un modo u otro, se hallan presentes en el poema, formando una de esas “redes” de recurrencias que, como ha sabido ver Javier Blasco, atraviesan el tejido poético del *Diario* imprimiéndole un ritmo alternativo al de la secuencia lineal²⁴.

Por otro lado, creo que es necesario tener muy en cuenta la ubicación de la escena descrita dentro del *Quijote*, pues, tal como recuerda Blasco, y frente a lo que se deduce de la interpretación de Predmore, el poema nos remite al regreso final de Don Quijote a su aldea, identificada tradicionalmente con Argamasilla de Alba, un episodio que Cervantes relata en un pasaje que aparece repartido entre el final del capítulo LXXII, “De cómo don Quijote y Sancho llegaron a su aldea”²⁵, y el comienzo del LXXIII, “De los agüeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos que adornan y acreditan esta grande historia”²⁶. Se trata efectivamente del último y definitivo regreso de Don Quijote a su aldea, circunstancia que Juan Ramón subrayaría al mencionar las “eras” por las que, según el texto cervantino, se produce la entrada del personaje en el pueblo al final de la novela. Por otro lado, aunque en la novela no aparece ninguna indicación temporal, el poeta sitúa la es-

²³ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 94.

²⁴ Javier Blasco, “Introducción”, *ed. cit.*, vol. 1, t. 2, pp. 18 y 20.

²⁵ “Aquel día y aquella noche caminaron sin sucederles cosa digna de contarse. Con estos pensamientos y deseos, subieron una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea [...] Con esto, bajaron de la cuesta y se fueron a su pueblo”. Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Basada en la edición de Madrid, Ediciones de La Lectura, 1911-1913.

²⁶ “A la entrada del cual, según dice Cide Hamete, vio don Quijote que en las eras del lugar estaban riñendo dos mochachos, y el uno dijo al otro:

·No te canses Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

·Yo lo don Quijote, y dijo a Sancho:

·¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: “no la has de ver en todos los días de tu vida”?

·Pues bien, ¿qué importa -respondió Sancho- que haya dicho eso el mochacho?

·¿Qué? -replicó don Quijote-. ¿No ves tú que, aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?”. *Ibid.*

cena al atardecer, quizá por ser ese el momento en el que él mismo contempla el mar, pero seguramente también para reforzar la representación de la derrota y la inminente muerte del personaje, cuyo estado emocional, por cierto, no creo que se corresponda con el aburrimiento que le atribuye Blasco, sino con el abatimiento que aparece reflejado en el texto cervantino. En relación con esta ambientación crepuscular hay que aclarar además que, frente a la corrección forzada de que es objeto en algunas antologías y estudios (que transcriben “del ocaso”), el sintagma “de ocaso” es gramaticalmente correcto, pues no se refiere al crepúsculo (aludido aquí por el “poniente rojo” y el “sol último”), sino al punto cardinal del Oeste, segunda acepción que recoge el DRAE y que Juan Ramón hace suya, de hecho, en otros textos²⁷.

Esta alusión al pasaje de la novela tiene su importancia a la hora de explorar un tercer ámbito en el que habría que contextualizar el poema, como sería el de los posibles referentes pictóricos, indagación esta inexcusable dada la innegable importancia que, como se ha indicado anteriormente, tiene la pintura en el *Diario*, pero también por lo abundante de la tradición iconográfica del personaje. En ese sentido, resulta inevitable mencionar, en primer lugar, un fragmento de *Viajes y sueños* en el que Juan Ramón evoca, aunque en un contexto muy diferente, una imagen pictórica de ambos personajes:

Estábamos en una altísima meseta desierta, él y yo, desde donde se abarcaba un paisaje natural malísimo, pero interpretado maravillosamente por la hora, que no era otro que un horizonte y un cuadro de J. Diez que había yo visto en el *Jugend* en que D. Quijote y Sancho contemplan desde un promontorio castillos rosas, malvas y de oro, claros y puros, que las nubes levantan cumulosas sobre unos llanos de jugosos matices coloristas.²⁸

Se trata efectivamente de una ilustración que el pintor alemán Julius Diez (1870-1957) había publicado en 1913 en el número 18 de *Jugend*, revista que el poeta recibía ya en sus años de Moguer y a la que aludirá en alguna que otra ocasión (ver figura 1)²⁹. Sin embargo, frente a la esce-

²⁷ Así en el poema XXII de *La soledad sonora* (“no hay pájaros ni brisas, ni abiertos horizontes / ni dulzuras de oriente, ni esplendores de ocaso”) (*ed. cit.*, vol.1, t. 1, p. 778), o en el retrato de Ramón de Basterra que el poeta escribió para *Españoles de tres mundos*: “Y vencido por sí mismo vencedor, inespresado péndulo permanente, va y viene de norte a este, de ocaso a sur, soltando sus anchas risotadas de echado atrás” (*ed. cit.*, vol. 2, t. 4, p. 147).

²⁸ *Ed. cit.*, vol. 2, t. 4, pp. 650-651.

²⁹ Julius Diez, “Don Quijote”, *Jugend*, 18 (1913), p. 511. Juan Ramón menciona la revista en una carta que dirige en septiembre de 1910 a Ramón Gómez de la Serna y que este publicará más adelante como epílogo en *El libro mudo* (1911): “Su libro... He recor-

na representada en “Argamasilla del mar”, dicha ilustración muestra a un Don Quijote que, sobre un cielo luminoso, parece describir a Sancho los fantásticos palacios que brotan de su imaginación, una imagen que tendría sentido al principio de su andadura caballeresca, pero no al final, que es donde, como hemos visto, habría que situar la escena de las dos figuras caminando abatidas y mudas de regreso a la aldea. En ese sentido, creo que más cerca de la escena descrita en “Argamasilla del mar” estarían los cuadros de la serie que Honoré Daumier dedicó con el título *Don Quichotte* a la novela de Cervantes, y en especial dos de ellos: el primero (ver figura 2) muestra quizá mayores coincidencias con el poema, especialmente en el uso del color, mientras que el segundo (ver figura 3) debe ser tenido en cuenta por haber aparecido reproducido, en blanco y negro, en el ejemplar que tenía Juan Ramón del libro *Daumier* (1911), de Leon Rosenthal, depositado actualmente en la biblioteca del Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer³⁰. En ambos cuadros (en los que al igual que en el resto de la serie no se reconoce ningún episodio) la ambientación crepuscular de la escena hace que esta aparezca envuelta en sombras, y en ambos igualmente Don Quijote no aparece representado detrás de Sancho, pero sí en un segundo plano con respecto al escudero³¹.

Pero sobre todo no se debe ignorar la alusión que hace el propio Juan Ramón a las ilustraciones del *Quijote* de Gustave Doré en el fragmento “Don José González”, de *Entes y sombras de mi infancia*, en el que asocia el aspecto del personaje con el del protagonista de la novela de Cervantes: “Don José pasaba por las calles como una exhalación, seco, con barba y bigote de estopa [...] Yo me encontraba a Don José González: en los libros. Era el Don Quijote de Gustavo Doré, el marqués de Comillas”³². Los grabados de Doré ejercieron al parecer una poderosa

dado, leyéndolo, a ciertos modernos pintores alemanes -¿ve usted el *Jugend?*-, Leo Putz, Julius Diez, R. M. Eichler, Ferdinand Spiegel y otros -continuadores del gran Böcklin, aquel mitológico [...]”. En Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I (1898-1916)*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 238.

³⁰ Léon Rosenthal, *Daumier*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1911. Crespo menciona en su libro que en los álbumes en los que Juan Ramón pegaba recortes de distintos pintores se encuentran dos ilustraciones de Daumier (*op. cit.*, p. 145).

³¹ Sobre la particular visión que aporta Daumier, quien moderniza en cierto modo la representación de los personajes, véase Johannes Hartau, “Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia”, en *Cervantès et la France*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 81-106.

³² En *Entes y sombras de mi infancia*, ed. de María Pilar Celma Valero, *ed. cit.*, vol. 2., t. 3, p. 790. Los grabados fueron incorporados a la edición francesa de *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de La Manche*, trad. de Louis Viardot, con dibujos de Gustave Doré grabados por H. Pisan, Paris, Hachette et Cie, 1863. La primera edición española que incorpora los grabados de Doré es la de Barcelona, Imp. y Librería Religiosa y Científica del Heredero de

influencia en la imaginación infantil del poeta, tal como él mismo habría de reconocer más adelante al referirse a “aquel francés que se llamó Gustave Doré y cuyos dibujos de España tanto me enamoraron de niño [...] [A]quello parecía un dibujo de aquello de Doré, el dibujo que yo tenía en mi cabeza de niño, cuando yo era el niñodíos en mi Moguer blanco y negro”³³. En la edición de Doré es posible encontrar distintas láminas que podrían guardar relación con el poema; dos de ellas (Parte II, capítulo LXI y Parte II, capítulo LXVI) nos muestran sendas escenas marinas de Don Quijote en las playas de Barcelona (véanse figuras 5 y 6), mientras que el retorno definitivo a la aldea es objeto de otras dos láminas, una en la que aparecen las dos figuras marchando abatidas (Parte II, capítulo LXVI) y otra (Parte II, capítulo LXXII) en la que finalmente se representa la llegada a la aldea y los gestos de alegría de Sancho, ante un encorvado Don Quijote (véanse figuras 7 y 8). Además de las láminas, el grabado que encabeza el capítulo LXXI de la Parte II nos muestra asimismo a Don Quijote cabalgando detrás de Sancho, que lleva por la rienda a su burro (véase figura 9). Pero sobre todo, creo que la que más se acerca a la escena evocada en el poema es la correspondiente a la parte II, capítulo VIII (“Sancho amigo, la noche se nos va entrando a más andar...”), que presenta la silueta de los dos personajes recortadas sobre el sol que se pone en el horizonte (véase figura 4).

En cualquier caso, no parece que la presencia de Don Quijote y Sancho en “Argamasilla del mar” sea el resultado de la simple trasposición poética de una imagen plástica, aunque no es de descartar que dicha imagen actuara (al igual que otras que analizaremos más adelante, algunas de ellas ajenas incluso a la propia iconografía quijotesca) dentro de la compleja red de intertextos sobre la que se apoya el poema.

LA MANCHA DE AGUA

Que Juan Ramón acabara comparando el paisaje marino con el de la llanura manchega en el *Diario* resultaba hasta cierto punto inevitable, ya que el poeta tenía el recuerdo de dicho paisaje muy reciente, por haber podido contemplarlo apenas dos semanas antes durante su viaje en

Pablo Riera, 1875. Las ediciones ilustradas del *Quijote* constituían sin duda un elemento habitual en las bibliotecas particulares de Moguer, tal como el propio Juan Ramón sugería ya en “Los libros”, de *Paisajes líricos*, donde menciona, entre otras obras, “El Quijote -ilegible por el tamaño y los cromos” (*Primeras prosas*, ed. de Antonio Sánchez Trigueros, *ed. cit.*, vol. 2, t. 3, p. 128).

³³ En *Olvidos de Granada*, ed. de Manuel Ángel Vázquez Medel, *ed. cit.*, vol. 2, t. 4, p. 386.

tren de Madrid a Cádiz³⁴. En ese tramo del viaje está datado el poema V, “La Mancha”, de la sección I, e igualmente el descartado “Pueblo del río”³⁵, del mismo modo que los poemas CCXII, “Amanecer”, y CCXIII, “Mañana”, de la sección V, lo están en el trayecto de vuelta. Se trataba, además de un paisaje conocido de antiguo por el poeta debido a los diferentes viajes que había hecho desde 1900, tal como se puede apreciar en el citado V, “La Mancha” (“por este campo viejo que cruzaste / tantas veces”³⁶), y sobre todo en XXXV, “Nocturno”, que rememora el viaje por tierra mientras el poeta atraviesa el mar y que con los anteriores formaría otra más de esas “redes” alusivas sobre las que, según Blasco, se apoya la estructura del libro:

...Me acuerdo de la tierra,
que, ajena, era de uno,
al pasarla en la noche de los trenes,
por los lugares mismos y a las horas
de otros años...³⁷

Pero además de la experiencia reciente de un paisaje familiar para el poeta, en la imaginación de este actuaba inevitablemente una cierta tradición literaria que asimilaba la Mancha con el mar. El uso de la imágenes que asocian entre sí, en un sentido o en otro, la llanura y el mar se remonta al menos a los poetas clásicos y, en España, a la poesía barroca³⁸.

³⁴ Este vínculo de “Argamasilla del mar” con los recuerdos de Juan Ramón ha sido destacado por Isabel Paraíso, para quien el poema está “elaborado con recuerdos de la Mancha” (*op. cit.*, p. 61). Por su parte, José Gerardo Manrique de Lara afirma: “Uno de esos estímulos, esta vez positivos, es su recuerdo de la Mancha nacido de la contemplación de una vastedad oceánica. [...] Ese poema intuido en la contemplación del mar, de codos sobre la borda, va a llamarse Argamasilla del Mar”. José Gerardo Manrique de Lara, *Centenario de Juan Ramón Jiménez. Cinco lecciones en el Instituto de España en conmemoración del centenario del poeta de Moguer*, Madrid, Instituto de España, 1981, p. 32.

³⁵ Incluido en los apéndices de la edición de Javier Blasco en *Obra poética*, ed. cit., vol. 1, t.2, p. 225.

³⁶ *Ibid.*, vol. 1, t. 2, p. 61.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ A propósito del verso “Que a una Lybia de ondas” (*Soledades* I, v. 20), el anónimo autor de la *Soledad primera, ilustrada y defendida* ya notaba, para rebatir las críticas del *Antídoto*: “suele nuestro poeta con mucha cultura y erudición, tratando de la tierra y de la mar, trocar las manos, y lo que es propio de la una darlo a la otra”, citando otros ejemplos del poema gongorino, como “montes de agua y piélagos de montes” (*Soledades* I, v. 44), y “al que, de aquel o deste mar, primero / surcó, labrador fiero, / el campo undoso” (*Soledades* I, vv. 369-371). Se amparaba para ello en precedentes clásicos, como el de Virgilio, quien, para referirse al mar, utiliza en el Libro III de las *Geórgicas* (vv. 196-200) la expresión “campi natantes” y en el X de la *Eneida* (v. 214): “[...] ibant / subsidio Troiae et campos salis aere ruebant” (“iban en socorro de Troya, / hendiendo la llanura salada con sus proas de bronce”) y Ovidio en *Metamorfosis* I (v. 315): “subitarum campus aquarum”

Sin embargo, dadas las características geográficas de la Península, más frecuentes que las comparaciones del mar con la llanura terrestre son, especialmente en época moderna, las que, en sentido contrario, asocian con el mar las a menudo semidesérticas planicies de la Meseta Central, tanto las de Castilla la Vieja como las de la Mancha³⁹. Así, antes de que Unamuno vinculara metafóricamente la llanura castellana con el mar en algunos de sus poemas⁴⁰, ya Galdós había anticipado en *Bailén* (1873) la imagen de la Mancha como “mar de tierra”, añadiéndole además (con la inevitable presencia de Don Quijote al fondo) una serie de elementos que llegarán hasta el poema de Juan Ramón, como la apariencia “desértica” de la llanura o el aburrimiento que su monotonía produce en el viajero, e introduciendo a la vez un aspecto que será decisivo en el tratamiento literario del paisaje manchego en épocas posteriores:

Así atravesamos la Mancha, triste y solitario país donde el sol
está en su reino, y el hombre parece obra exclusiva del sol y del
polvo; país entre todos famoso desde que el mundo entero se ha

(“una llanura de aguas repentinas”). Véase María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 180-181. Las traducciones son de la autora de la edición.

³⁹ Sobre la representación literaria del paisaje manchego véanse los diferentes estudios de Félix Pillet Capdepón: “La Mancha en los libros de viajes y en la literatura”, en *Enciclopedia de Castilla-La Mancha* Ramón Tamames y Raúl Heras (coords.), Madrid, Ediciones Corporativas, 1999, vol. 2, pp. 216-217; “De La Mancha literaria a La Mancha geográfica: cuatro siglos a través de los textos (1605-2005)”, *Cuadernos de Historia de España*, 80 (2006), pp. 234-243; “La imagen literaria de La Mancha desde la publicación del *Quijote*”, en *El espacio geográfico del Quijote en Castilla-La Mancha*, Félix Pillet Capdepón y Julio Plaza Tabasco (coords.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 35-62; “De la ficción a la percepción: del *Quijote* a la Mancha literaria”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34 (2002), pp. 147-158; “Los espacios del *Quijote* y cuatro siglos de la llanura literaria de La Mancha”, en *Congreso Nacional Cervantino*, Víctor Raúl López Ruiz y Domingo Nevado Peña (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 15-30. Igualmente, basado en estos, véase el libro de Encarnación García de León, *La Mancha: un tópico literario*, Valencia, Brosquil, 2006.

⁴⁰ Así en “Tierra de Salamanca” de *Poemas de Hendaya* (1929): “Florida de Liébana, en llano / ondea el verdor de la mies / del lecho del mar castellano / sin agua, y el cielo pavés. / Enhuestos islotes las rocas, / pobres lagunas del Trampal, / ¿son ojos de cumbre o son bocas? / sed de luz sobrenatural”. Miguel de Unamuno, *Cancionero. Poesías sueltas. Traducciones. Obras Completas*, vol. 5, Madrid, Turner, 1996, p. 507. Véanse las páginas dedicadas a Unamuno por Jesús García Fernández, *Castilla (entre la percepción del espacio y la tradición erudita)*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 120-123. Por lo que se refiere a la Mancha, la imagen del mar se ha convertido en un tema recurrente entre los propios poetas manchegos, tal como se pone de manifiesto en la antología de Ignacio García-Noblejas Santa-Olalla, *La Mancha: tierras de mar sin mar*, Tomelloso, Soubriet, 2010, en cuya introducción el autor reflexiona sobre la importante presencia del mar en los poetas de la tierra, especialmente en la obra de Eladio Cabañero (como se puede apreciar en “Soneto del mar”).

acostumbrado a suponer la inmensidad de sus llanuras recorrida por el caballo de D. Quijote. Es opinión general que la Mancha es la más fea y la menos pintoresca de todas las tierras conocidas, y el viajero que viene hoy de la costa de Levante o de Andalucía, se aburre junto al ventanillo del wagon, anhelando que se acabe pronto aquella desnuda estepa, que como inmóvil y estancado mar de tierra, no ofrece a sus ojos accidente, ni sorpresa, ni variedad, ni recreo alguno. Esto es lo cierto: la Mancha, si alguna belleza tiene, es la belleza de su conjunto, es su propia desnudez y monotonía, que si no distraen ni suspenden la imaginación, la dejan libre, dándole espacio y luz donde se precipite sin tropiezo alguno.⁴¹

Como se puede apreciar, al afirmar la existencia de una belleza espiritual escondida en la desnudez del paisaje, Galdós anticipaba la visión de la llanura castellana que haría suya la literatura finisecular, y que, en el caso particular de la Mancha, quedaría inevitablemente asociada a la figura, tan del gusto del fin de siglo español, de Don Quijote. Dicha visión se manifiesta por primera vez en *La ruta de Don Quijote* (1905), de Azorín, quien tampoco se sustrae a la metáfora marina cuando, al describir el paisaje de la Mancha, menciona “el mar bermejo de la llanura” sobre la que se alzan los molinos de Criptana⁴², una llanura que, “en la lejanía, allá dentro, en las líneas remotas del horizonte, se confunde imperceptible con la inmensa planicie azul del cielo”⁴³.

Pero más allá de la descripción impresionista del paisaje manchego, uno de los aspectos más interesantes del libro de Azorín es el modo en que la contemplación de la llanura manchega desencadena en el autor un proceso de introspección que le lleva a una suerte de liberación interior:

¿De qué manera no sentirnos aquí desligados de todo? ¿De qué manera no sentir que un algo misterioso, que un anhelo que no podemos explicar, que un ansia indefinida, inefable, surge de nuestro, espíritu? Esta ansiedad, este anhelo es la llanura gual-

⁴¹ Benito Pérez Galdós, *Bailén*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 54-56. Basada en la edición de Madrid, Imprenta de José María Pérez, 1876. Por las mismas fechas, en su novela costumbrista *La Manchega* (1874), Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, afirmaba: “es aquella llanura como la de la mar, que sólo el alcance de la vista limita, y a que la bóveda del cielo pone término; pero si la sangre tiñera los surcos y collazos como la luz colora las azules ondas del Océano, fueran rojos aquellos campos”. Mariano Roca de Togores, *La Manchega*, Madrid, Imprenta de R. P. Infante, 1874, pp. 415-17. Citado por García de León, p. 14.

⁴² Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 90.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

da, bermeja, sin una altura, que se extiende bajo un cielo sin nubes hasta tocar, en la inmensidad remota, con el telón azul de la montaña. Y esta ansia y este anhelo es el silencio profundo, solemne, del campo desierto, solitario.⁴⁴

Desde un contexto intelectual y estético muy diferente al de Galdós, Azorín parece haber descubierto en la monotonía de esa misma llanura un medio especialmente apropiado para expresar el particular modo de entender la relación entre espacio y tiempo que es propia del pensamiento y la literatura del fin de siglo. Así, durante el viaje que da origen al libro (viaje que el autor realiza con el encargo periodístico de buscar las huellas del mundo del *Quijote* en la Mancha de 1905), Azorín queda fascinado por el modo en que la anulación de la percepción del espacio que produce en él la travesía por el paisaje manchego trae consigo, a su vez, la anulación de la percepción del paso del tiempo: “La galera camina y camina por el angosto caminejo. ¿Cuánto tiempo ha pasado desde nuestra salida? ¿Cuánto tiempo ha de trascurrir aún? ¿Dos, tres, cuatro, cinco horas? Yo no lo sé; la idea de tiempo, en mis andanzas por la Mancha, ha desaparecido de mi cerebro”⁴⁵. Se trata de una intuición que, reformulada bajo la influencia del mito del “eterno retorno” de Nietzsche, habría de resultar decisiva en la concepción azoriniana del tiempo y de la historia, tal como se pondría de manifiesto unos años más tarde en el conocido “Las nubes”, de *Castilla* (1912):

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son — como el mar — siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas — tan fugitivas — permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo — en un momento de ventura — vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas en todo momento, todas los días van caminando por el cielo⁴⁶.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶ Azorín, *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 95. Años más tarde, Azorín volvería a manifestarse en parecidos términos: “El mar es siempre igual y siempre distinto [...] El mar sugiere muchas cosas, y esta curiosidad de psicología y de estética puede ser una de ellas...”. *Los dos Luises y otros ensayos* (1920), en Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, vol. 4, p. 147).

De ese modo, el viaje por la uniforme llanura manchega parece provocar en Azorín un efecto muy similar al que el viaje por mar producirá más tarde en Juan Ramón: el de la percepción por parte del sujeto de la identidad sustancial de la realidad frente a sus aparentes discontinuidades en el tiempo y el espacio. Además, en ambos casos, la alteración de la percepción espaciotemporal causada por la uniformidad del paisaje implica una disolución del propio sujeto, disolución de la que parece surgir, sin embargo, una nueva forma de percepción de la realidad que lo obliga, a su vez, a enfrentarse a la dificultad o incluso la imposibilidad de dar cuenta de dicha experiencia por medio del lenguaje. Azorín lo refleja así en el capítulo IV de su libro, "El ambiente de Argamasilla": "¿Cuánto tiempo hace que estoy en Argamasilla de Alba? ¿Dos, tres, cuatro, seis años? He perdido la noción del tiempo y la del espacio; ya no se me ocurre nada ni sé escribir"⁴⁷. Juan Ramón, por su parte, escribirá en LIV, "Llegada ideal": "¿Dónde estamos? ¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa? ¿Llegamos? [...] El papel se me cae... Ya no sé escribir..."⁴⁸.

La asociación de puntos distantes en el espacio y el tiempo tendrá, como es sabido, una extraordinaria importancia en la poesía de Juan Ramón, especialmente en la escrita durante su exilio americano, cuando la evocación del universo espaciotemporal de la infancia desde un presente adverso y un país extraño se convierte casi en una necesidad vital para el poeta. Pero esta percepción se manifiesta ya de distintas formas en el *Diario*, favorecida por la reacción del poeta ante el Nueva York de 1916, un paisaje y una época que percibe hostiles, como un ominoso "aquí y ahora" que amenaza la integridad de su ser. Frente a ese tiempo y ese espacio concretos, el poeta reacciona negándoles su condición de tales al identificarlos con otros diferentes y distantes, y buscando en la ciudad elementos de la naturaleza de carácter universal, ya sea en el espacio, como los árboles o los animales, o en el tiempo, como los signos de la sucesión cíclica de las estaciones. De ese modo, en lugar de un sujeto que se ve alterado, y en cierto modo alienado, por la experiencia del desplazamiento espacial y temporal, en el *Diario* nos encontramos por el contrario a ese mismo sujeto intentando resistirse a los efectos de tal desplazamiento, y contraviniendo así, a pesar de la apariencia del texto, el principio constitutivo esencial del relato de viajes.

Todo ello aparece claramente expresado en el prólogo del libro:

⁴⁷ *Ed. cit.*, p. 43.

⁴⁸ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 94.

No el ansia de color exótico, ni el afán de “necesarias” novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas.

Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente [...] El corazón, si existe, es siempre igual; el silencio, verdadera lengua universal ¡y de oro!, es el mismo en todas partes.⁴⁹

Pero esa negación del aquí y el ahora de los Estados Unidos no es solo una manifestación de la visión del mundo y el temperamento del poeta, sino también el resultado de la experiencia previa (radicalmente opuesta a la de la metrópoli) del viaje por mar, que propicia el descubrimiento por parte del poeta de la “igualdad eterna” gracias a la anulación de la percepción de tiempo y espacio por una llanura marina similar a la terrestre de la Mancha que había llevado a Azorín a una experiencia similar.

DON QUIJOTE EN EL OCASO

La visión de Don Quijote cabalgando junto a Sancho por la llanura manchega constituye un tópico habitual dentro de los relatos contemporáneos de viajes por la Mancha, algunos de los cuales, como el mencionado de Azorín, se proponen recrear la pervivencia del universo de la novela cervantina en las fechas en que son escritos⁵⁰. Sin embargo, resultaría un tanto sorprendente que Juan Ramón, tan ajeno al cervantismo oficial de su época⁵¹, cayera, como consecuencia de la simple comparación del mar con el paisaje manchego, en el tópico de hacer aparecer en el poema la figura de Don Quijote, personaje tan vinculado (sobre todo después del centenario de 1905 y dentro ya del de 1916) a

⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰ Así ocurre desde el libro de Auguste F. Jaccaci, *On the Trail of Don Quixote, Being a Record of Rambles in the Ancient Province of La Mancha* (1896), pionero de este tipo de relatos. Para sus continuadores véase la introducción a Azorín, *La ruta de Don Quijote*, ed. de Esther Almarcha Núñez-Herrador e Isidro Sánchez Sánchez, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2005.

⁵¹ En la Biblioteca del Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer se conserva un ejemplar de la edición del Quijote de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, La Lectura, 1911-1913, así como uno de las *Novelas ejemplares* en la edición del mismo Rodríguez Marín, Madrid, Luis Navarro, 1883, junto con otro de la edición de Madrid, Moya y Plaza, 1881. Además, junto a un ejemplar de André Suarés, *Cervantès*, Paris, Émile-Paul Frères, 1916, encontramos una muestra de cervantismo “sociológico”: *Obras premiadas en el certamen literario a que convocó la Junta Provincial de Sevilla para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra*. Sevilla, s.n., 1916.

la literatura institucionalizada de la época, la misma de la que el propio poeta reniega explícitamente en XLVII, “Fiesta natural”, al referirse con desdén a la “retórica académica y trasatlántica” que predomina en la biblioteca de a bordo. Ciertamente, Cervantes se había hecho ya presente en la obra poética de Juan Ramón, como ha recordado Alarcón Sierra⁵², en al menos dos poemas, la “Balada de la mujer morena y alegre” de *Baladas de primavera*, que va precedida de un fragmento de *La gitanilla* (con ecos de “La gitanilla”, de *Prosas profanas*), y “Marina de ensueño. Recuerdo de Cervantes” en *Las hojas verdes*, dos poemas que tal vez fueran compuestos (quizá solo casualmente) en los aledaños del centenario de 1905⁵³. Sin embargo, la actitud que muestra Juan Ramón con respecto a este mismo centenario no parece participar del culto cervantino que despierta la conmemoración, a juzgar por dos textos que publica en el “Glosario” de *Helios* en 1904⁵⁴. En el primero se lamenta del modo en que la erudición filológica puede falsear el significado de los textos, y subraya el sentido poético del *Quijote* frente a la visión tradicional del cervantismo, que lo presenta como sátira de los libros de caballería y de la realidad española, destacando por el contrario la “ingenuidad”, la “sencillez” y el “candor” de Cervantes⁵⁵. En el segundo, el objetivo es el cervantismo semioficial, responsable de un proyecto de monumento que se hace público en esas fechas y que parece, como sugiere el poeta, destinado más bien a ensalzar a sus promotores, Mariano de Cavia y Cristóbal de Castro, que al propio Cervantes⁵⁶.

Más allá de su opinión acerca del cervantismo filológico y del cervantismo institucional, lo que revelan ambos textos es que Juan Ramón parece haber sido capaz de hacer, junto a la convencional, una lectura tangencial en busca del potencial poético de los textos cervantinos, reparando para ello incluso en pasajes menores de la obra de Cervantes. Ese es el sentido que tiene, creo, la afirmación que el poeta hace en *El modernismo*: “Cervantes fue un extraordinario escritor;

⁵² Rafael Alarcón Sierra, “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)”, en *“No ha mucho tiempo que vivía”: de 2005 a Don Quijote*, Rafael Alarcón Sierra (coord.), Jaén, Universidad de Jaén, 2005, pp. 345-390.

⁵³ Resulta particularmente interesante el caso de la “Marina de ensueño”, XVI de *Las hojas verdes* y LVI de *Poemas mágicos y dolientes*, donde hace referencia a *La española inglesa*. La escena corresponde efectivamente al pasaje de esta novela en el que Ricaredo regresa triunfante de su expedición marina, pasaje que aparece marcado por Juan Ramón en el volumen de las *Novelas ejemplares* de 1883 mencionado anteriormente.

⁵⁴ *Helios*, X (1904), pp. 76-78 y 78-79.

⁵⁵ En *Primeras prosas*, ed. de Antonio Sánchez Trigueros, *ed. cit.*, vol. 2., t. 3, p. 64.

⁵⁶ Quizá sea al segundo de los textos, más que al primero, al que cuadre la expresión “nota larga, humorística sobre el *Quijote*”, con la que le confesó su autoría a Juan Guerrero Ruiz, tal como este recogió en *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961, p. 187.

[de sí mismo decía]: de poeta, (yo no tengo la gracia... En cambio la poesía del *Quijote* es extraordinaria"⁵⁷. Por ello llama especialmente la atención el vínculo que, de un modo u otro, se ha establecido en más de una ocasión entre el *Quijote* y *Platero y yo*. El primero fue el propio Giner de los Ríos, quien, desde su lecho de muerte y con un ejemplar de *Platero y yo* en las manos le habló a Juan Ramón, según él mismo relata, "de las posibilidades que había en el tema de un nuevo Quijote"⁵⁸, quizá pensando, como otros comentaristas posteriores, en el capítulo VII, "El loco", en el que, cuando, deja atrás los gritos de los niños que lo persiguen ("¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!")⁵⁹, el poeta, montado en burro, divisa un paisaje con resonancias cervantinas: "Delante está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos -¡tan lejos de mis oídos! se abren noblemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sin fin del horizonte"⁶⁰. Por otro lado, ese vínculo se manifestaría asimismo en la alusión que encontramos en el borrador de un prólogo de *Platero y yo*: "Yo -como el grande Cervantes a los hombres- creía y creo que a los niños no hay que darles disparates -libros de caballerías- para interesarles y emocionarlos, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y esquisito"⁶¹, una reflexión hecha con posterioridad, pero que, como veremos más adelante, adquiere un especial significado en relación con "Argamasilla del mar" a la luz de los fundamentos estéticos del poema.

⁵⁷ *Ed. cit.*, p. 91.

⁵⁸ Recogido como "La muerte de Platero" en los apéndices en González Ródenas y Young, *ed. cit.*, vol. 2, t. 3, p. 583 y publicado en diferentes ediciones de *Platero y yo*, e igualmente en *Libros de Madrid*, ed. de Teresa Gómez Trueba, *ed. cit.*, vol. 2, t. 3, p. 1084.

⁵⁹ *Ed. cit.*, vol. 2, t. 3, p. 471.

⁶⁰ *Ibid.* Véase, a propósito de una alusión de Rosa Chacel, las observaciones de González Ródenas y Young, *ed. cit.*, vol. 2, t. 3, p. 428. En un trabajo reciente, José Antonio Expósito ha destacado semejanzas estructurales e ideológicas en ambas obras, subrayando la función de la muerte final de los protagonistas. Para el crítico, "JRJ no repitió el mismo camino abierto por Cervantes, continuó su senda, pero creó otro mito literario propio, reverdecido en el sudoeste. Un nuevo Quijote andaluz que nada tuvo que ver con las imitaciones y la recreaciones que se hicieron entonces de Cervantes y su obra. No imitó el Quijote, sino que lo actualizó y lo trasladó a su tierra". José Antonio Expósito, "Sendas paralelas de *Platero y el Quijote*", en *Cien años de Platero y yo (1914-2014)*, Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2017, pp. 313-327, p. 318.

⁶¹ Publicado en "Platero Revivido" ed. de Ricardo Gullón, *Papeles de Son Armadans*, XVI. XVIII (1960), pp. 269-272. Recogido en González Ródenas y Young, *ed. cit.*, vol. 2, t. 3, pp. 577-579.

Sin embargo, tal vez cabría pensar que en “Argamasilla del mar” no es la similitud del mar con el paisaje manchego lo que atrae al poeta, sino el personaje por sí mismo y, sobre todo, su potencial simbólico.

Desde luego, la figura de Don Quijote aparece fuertemente destacada dentro de la estructura casi simétrica del poema por medio de dos pausas que el poeta sitúa respectivamente después de los tres primeros versos y antes de los dos últimos, pausas que demarcan, al principio y al final, sendos bloques que contienen imágenes exclusivamente marinas y que actuarían como marco de la de Don Quijote y Sancho cabalgando sobre las aguas del Atlántico. De ese modo, parecería como si el caballero y el escudero surgieran de pronto en la llanura marina descrita en los tres primeros versos para desvanecerse en ella definitivamente al llegar a los dos últimos, a modo de visión pasajera o fugaz espejismo que, con su dramatismo, disiparía momentáneamente la monotonía del paisaje descrito.

Si aceptamos, por tanto, que el verdadero centro de gravedad de “Argamasilla del mar” no es el paisaje marino, sino la figura de Don Quijote, o más bien que dicho centro se desplaza a lo largo del poema en esa dirección, sería necesario entonces preguntarse qué sentido podría tener que Juan Ramón insertara en el poema una imagen de muerte y acabamiento tan poderosa como la que sugiere la figura de ese Don Quijote que regresa para morir en su aldea, y que lo hiciera además cuando se encontraba embarcado en esos momentos en un viaje que significaría para él el comienzo de una nueva vida.

En ese sentido, creo que algunos aspectos del contexto en que fue escrito “Argamasilla del mar” podrían aportar algunas claves interpretativas.

El poema, como se ha indicado, está fechado el 8 de febrero de 1916, mientras Juan Ramón se encontraba frente a las costas de Terranova, tal como se desprende de algunas indicaciones que encontramos en los poemas anteriores como XLII, “Sensaciones desagradables”, fechado los días 6 y 7 de febrero (“Un poquito de mar verdeuva, al lado del barco. El horizonte en la mano, digo, en el pie. - ¿Terranova? - Niebla hasta el alma”⁶²), y XLVII, “Fiesta natural”, fechado el mismo día 8. Otra alusión a Terranova la encontramos asimismo en el poema LXVIII, “Rosas”, incluido en la mencionada sección “Nostalgia del mar”, de *Piedra y cielo*:

Y en los escalofríos
de dicha alegre o triste,
de nosotros, vestidos - Terranova, enero-

⁶² Ed. cit., vol. 1, t. 2, p. 87.

desnuda, fresca, erguida,
¡aquella rosa que pasó la mar!⁶³

Es probable que, siguiendo la ruta habitual en los viajes transatlánticos de la época, el *Antonio López*, de la Compañía Transatlántica, que había salido de Cádiz el 30 de enero, se encontrase efectivamente en esos momentos a la altura de la isla de Terranova, el punto más occidental del continente americano, a partir del cual los barcos solían bordear la costa de Canadá y Estados Unidos para llegar finalmente a Nueva York. De hecho, esa era la trayectoria que, en abril de 1912, debería haber seguido el *Titanic*, el cual, a causa, como es sabido, de la presencia de icebergs, hubo de desviarse de la ruta prevista para acabar finalmente hundiéndose a unas 400 millas al sur del punto en el que Juan Ramón, cuatro años más tarde, debió escribir “Argamasilla del mar”⁶⁴. Dicha circunstancia explicaría a mi juicio el carácter de las imágenes marinas que incorporan los poemas de esta sección, imágenes de tonos “férreos, grises y característicamente duros”⁶⁵, como los describe Correa, que corresponderían no tanto al estado emocional del poeta, según defiende el crítico, como al inhóspito paisaje que el Atlántico norte debía ofrecer en esas latitudes a comienzos de febrero⁶⁶.

El propio Juan Ramón describe el frío y el clima desapacible de esos parajes en el mencionado XLII, “Sensaciones desagradables”:

¿Quién me ha echado tiza en los ojos? Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo. No sé si al norte, si al sur, si al este,

⁶³ *Ibid.*, p. 514. La alusión a la rosa nos remite al poema XXXVIII del *Diario*, “Sol en el camarote”.

⁶⁴ El *Titanic* se hundió entre el 14 y el 15 de abril de 1912.

⁶⁵ *Art. cit.*, p. 77.

⁶⁶ El contexto geográfico del poema incluye un detalle que, aunque por sí mismo resulta insuficiente para articular sobre él ninguna hipótesis interpretativa, debe, sin embargo, ser mencionado. En las costas de Terranova, y cerca por tanto del paraje marítimo en el que Juan Ramón escribe el poema, se encuentra un enclave llamado “La Manche” (por el francés, “manga de agua”), que forma parte en la actualidad del denominado La Manche Provincial Park. No parece probable que Juan Ramón conociera este detalle, pero en un libro de viajes de la época, el *Diario de mi viaje alrededor del mundo en 1907* (1915), de Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert, duque de Medinaceli (1880-1956), se relata así una visita de pasajeros al puente de mando del barco: “Marzo 12. Nos ha enseñado el capitán, que es sumamente amable, su cuarto o camarote [...] Pero lo que más nos interesó fue la vista que nos obligó a hacer al puente desde donde se dirige el barco. Vimos la rueda del timón; una cabina donde están encerrados una brújula, barómetro, aparatos para tomar la latitud y longitud con el sol o las estrellas; dos libros donde llevan el diario del viaje, y unos mapas detalladísimos de los mares, con profundidades, contornos de las costas etc.” Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert, Duque de Medinaceli. *Diario de mi viaje alrededor del mundo en 1907*, Madrid, Blass, 1915, p. 44.

si al oeste, un agujero naranja. ¡Qué dolor aquí en mis ojos! ¡Ay!
¡Herida, grito, el sol... o qué?

Frío en los pies, de pronto. ¡Las mantas! ¡Las mantas! Si parece que han encerrado el mar en una botella de Mondáriz... ¡Eclipse! ¡Eclipse! Todos, las mujeres, los niños, los hombres, miran el sol por las gafas negras, por las gafas naranjas, por las gafas verdes del fraile de las barbas azules, susto de Venus la otra tarde.

¡Otra vez las cadenas! ¡Las cuatro y media siempre! ¿En dónde? Aún se filtra por las maderas el amarillo de la luz eléctrica, con el verde del relámpago. Cucarachas sin miedo. Y la lluvia. Y el baldeo a un pie de mi cabeza. Y el trueno, como una ola, como un baldeo del cielo...

Un poquito de mar verdeuva, al lado del barco. El horizonte en la mano, digo, en el pie. - ¿Terranova? - Niebla hasta el alma. La sirena, cada minuto, en el horario del tedio. ¡Qué frío en la nariz, en las orejas, en el pensamiento! Cosas inminentes y grandes pasan y pasan, como vagos monstruos, muy cerca ¡y qué lejos!

Dos moles, solo: la tormenta y el barco, frente a frente en la sombra del agua total - mar y lluvia - . ¿Dos tormentas? ¿Dos barcos?⁶⁷

Aunque fechado entre el 6 y el 7 de febrero, el texto anterior hace alusión al eclipse de sol que tuvo lugar el día 3 de ese mes (y que, al parecer, pudo verse con bastante claridad en esa zona del Atlántico), mientras que las alusiones al mal tiempo explicarían las escenas de interior, de camarote y salón, que se suceden en ese poema y en XLVII, "Fiesta natural", fechado el 8 de febrero, el mismo día, como se ha indicado, en que lo está también "Argamasilla del mar":

Después de estos días de lluvia - agua total, amarga y dulce, como el amor, en solución de continuidad -, este día de brisa libre, sol seco sobre la ola y mar de bajo azul, parece un domingo de tierra, un domingo de isla, mejor dicho, sin gente y sin identificación.

Es el día como el alma ignorada y sin nombre - borrado ni entrevisto - de un domingo de antes del domingo; como si hoy hubiésemos descubierto -por estos parajes desconocidos en su mudanza inquieta-, inventado, nombrado el domingo.

Sin embargo, el calendario de la sala, cromo aburrido entre la biblioteca - Pereda, Balaguer, Valera, en pasta con anclas - y el piano - Delibes, Arbós, Puccini, con firma de mulata-, dice, tras el humo lento y solitario que un fumar que se fue con su hastío a otro sitio, dejó en el rayo de sol que enciende la alfombra verde: martes.

⁶⁷ Ed. cit., vol. 1, t. 2, pp. 86-87.

¡Retórica académica y trasatlántica! La semana hecha me parece hoy una quintilla. Baile aprendido, escalera de farolero para el cielo del crepúsculo segundo. ¡Al agua el calendario, el periódico radiotelegráfico y el cura! ¡Yo y lo natural! ¡Domingo, capitán, domingo!
-¡Bueno!...⁶⁸

Del fugaz esbozo de la vida social de a bordo que contiene el texto me parece necesario llamar la atención sobre un detalle, en apariencia insignificante, como es la alusión al “periódico radiotelegráfico”⁶⁹, detalle que nos remite además a otros textos en los que Juan Ramón recordará el día en que están fechados tanto “Fiesta natural” como “Argamasilla del mar”. Me refiero a las dos ocasiones en que el poeta recordará el momento en que recibe a bordo del *Antonio López* la noticia de la muerte de Rubén Darío, circunstancia que, como es sabido, habría de producir en él una fuerte impresión y que retendría en la memoria durante toda su vida.

La primera de esas alusiones procede de “Rubén Darío”, una semblanza destinada inicialmente a *Españoles de tres mundos* que Juan Ramón publicó en 1940 en México y que fue recogida posteriormente en el proyecto *Mi Rubén Darío*⁷⁰:

Y la silueta posible de su muerte me dolía, al querer escribirla, como cuando, yendo yo de España a New York, 1916, febrero crudísimo, me dolió el radio con la noticia lamentable, frente a Terranova ciego de ciclón blanco en la tarde; en un vano de la ruta que él, un poco vivo aún en sí, había ocupado antes.⁷¹

El segundo, incluido asimismo en *Mi Rubén Darío*, lleva por título “Con Rubén Darío hoy en Savannah” y recoge un discurso que Juan Ramón debía haber pronunciado durante la botadura en 1944 del barco *Rubén Darío*, de la Armada Norteamericana:

⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁹ Se trata de una invención incorporada a la navegación transatlántica a comienzos del siglo XX, desde la primera emisión de Guillermo Marconi en 1901 entre el Reino Unido y Terranova. En el libro ya mencionado del Duque de Medinaceli encontramos la siguiente entrada: “17 de mayo. Hoy, cumpleaños del Rey, utilizamos el telégrafo Marconi para felicitarle desde mitad del Atlántico; es verdaderamente admirable. Todas las tardes reparten a bordo un periódico, *The Atlantic Daily News*, con los últimos telegramas de lo ocurrido en tierra firme” (*op. cit.*, p. 75).

⁷⁰ Juan Ramón Jiménez, “Rubén Darío”, *Letras de México*, 16 (1940), pp. 1-2.

⁷¹ Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Madrid / Huelva, Visor Libros, Diputación de Huelva, 2012, p. 25.

En su oscuro año penúltimo, 1915, Rubén Darío, el mayor poeta hispanoamericano, entregado ya del todo, con 49 terribles años de vida, a su destino adverso, pasaba por este Atlántico, frente a estas costas de Georgia, camino a su Nicaragua, su León y su término. En febrero de 1916, viniendo yo de España a América, ya en las nieves de Terranova, el cable nos dio la noticia de su cese material.⁷²

En ambos textos, Juan Ramón confirma que se encuentra frente a las costas de Terranova, entre las “nieves” y el “ciclón blanco” de un “febrero crudísimo”, cuando el “radio” o el “cable” le anuncian la muerte de Rubén Darío. En ese sentido hay que recordar que, aunque Darío había muerto el 6 de febrero, las noticias sobre su muerte solo empiezan a aparecer en la prensa española el día 8⁷³, es decir, el mismo día en que están fechados tanto “Argamasilla del mar” como “Fiesta natural”, por lo que resulta más que probable que fuera el mismo periódico radiotelegráfico aludido en este último texto el que le anunciara a Juan Ramón el acontecimiento. Este dato quedaría confirmado, además, por el poema LXI del *Diario*, “Rubén Darío”, que aparece datado en Nueva York el 1 de marzo y que da como fecha de la muerte del poeta no el 6, sino el 8 de febrero, esto es, el día en que Juan Ramón recibió la noticia y el que, por tanto, asociaría inicialmente con el acontecimiento.

En una nota al pie de su edición del *Diario*, Sánchez Barbudo sostiene que la fecha de LXI “Rubén Darío”, 1 de marzo, correspondería a su conclusión (justo el día antes de la boda con Zenobia), y sugiere que Juan Ramón lo habría empezado el mismo día 8 de febrero⁷⁴, basándose para ello en lo escrito por el propio poeta en “‘Mis’ Rubén Darío”, un texto que sería recogido también en el ya mencionado proyecto *Mi Rubén Darío*:

Viaje a New York. Radio en el mar. Rubén Darío ha muerto.
 Aquella noche en el camarote escribí unos versos:
 Sí, se le ha entrado
 a América en el pecho
 su propio corazón...⁷⁵

Por las mismas fechas, la misma noticia provocó una reacción no menos inmediata de Antonio Machado, quien poco más de una semana

⁷² *Ibid.*, p. 97.

⁷³ De esa fecha es la noticia más temprana que conozco, recogida en la edición de la tarde de ese día de *La Época* (Madrid).

⁷⁴ *Ed. cit.*, p. 120.

⁷⁵ *Ed. cit.*, p. 270.

después de la muerte de Darío, el 17 de febrero, publicaba su poema fúnebre “A Rubén Darío” (“Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares”...) en el apresurado homenaje que le dedicaba la revista *España*⁷⁶, poema que presenta no pocas coincidencias con el de Juan Ramón.

Dada la importancia del acontecimiento, resulta comprensible que Juan Ramón se tomara más tiempo para el poema que pensaba dedicar a Rubén que para los que había estado escribiendo hasta entonces, y que lo fuera escribiendo a lo largo de las tres semanas siguientes⁷⁷. En cualquier caso, lo que confirma la cita es que el impacto de la noticia le movió ese mismo día a escribir, o a empezar al menos, un poema dedicado a Rubén Darío. O, dicho de otro modo, que el siguiente poema que Juan Ramón empezó a escribir, quizá casi inmediatamente después de “Argamasilla del mar”, la noche del 8 de febrero en su camarote del *Antonio López*, estaba dedicado ya al autor de *Cantos de vida y esperanza*.

La coincidencia en la fecha de composición de “Argamasilla del mar” y del comienzo de la conocida elegía fúnebre en el mismo día en que Juan Ramón recibe la noticia de la muerte del poeta nos permite, creo, especular con la posibilidad de que este “Rubén Darío” no fuera el único poema que hubiera escrito Juan Ramón bajo el impacto de dicha noticia, y que “Argamasilla del mar”, fechado como hemos visto el mismo día, pudiera tener algún tipo de relación con el acontecimiento. O por decirlo de otro modo, que la figura de Don Quijote pudiera estar aludiendo simbólicamente a la de Rubén Darío.

Juan Ramón tenía numerosos motivos para establecer esa asociación entre el poeta y el personaje de Cervantes. En primer lugar, es posible que la imagen del poeta que regresa a morir a su patria le sugiriese, quizá inconscientemente, la del caballero regresando para morir a la suya. De hecho, dicha imagen se encontraba ya instalada en el imaginario de Juan Ramón antes incluso de cruzar el Atlántico, tal como se desprende del poema XIII, “Moguer”, que había escrito durante una breve escala en el pueblo apenas dos semanas antes y en el que encontramos incluso alguna imagen que nos remite al poema que nos ocupa:

¡Aquí estoy bien clavado!
¡Aquí morir es sano!

⁷⁶ “A Rubén Darío”, *España*, 56 (1917), p. 10. Agradezco a José Manuel Rico su observación sobre la pertinencia de este poema en el contexto descrito.

⁷⁷ Nótese la diferencia con respecto a otro poema funerario escrito por Juan Ramón en su viaje, el LXXXI, “Humo y oro”, dedicado a Enrique y Amparo Granados, y fechado en la madrugada del 27 de marzo, exactamente el mismo día en que la prensa norteamericana había dado la noticia de la muerte de ambos en el hundimiento del *Sussex*, que había ocurrido solo tres días antes.

¡Este es el fin ansiado
que huía en el ocaso!⁷⁸

No resulta fácil determinar cuánto sabía Juan Ramón en febrero de 1916 acerca del último año de la vida de Darío, aunque por los textos que hemos ido citando nos consta que muchos años después recordaría con bastante detalle las circunstancias del último viaje y de la muerte del poeta. Así, en el fragmento en prosa “Rubén Darío”, citado anteriormente, el poeta escribe que la noticia de la muerte de Darío le llega “en un vano de la ruta que él, un poco vivo aún en sí, había ocupado antes”, aludiendo, sin duda al viaje que Rubén había hecho casi un año y medio antes entre Barcelona (de donde había salido el 25 de octubre de 1914), y Nueva York (a donde llegaría el 12 de noviembre) con escala en Cádiz, viaje que, tal como ha dado a conocer recientemente Alegre Heitzman, el poeta realizó precisamente a bordo del *Antonio López* y siguiendo exactamente la misma ruta⁷⁹. Por otro lado, en el discurso de la botadura del *Rubén Darío* (que debería haber sido pronunciado, según se ha indicado, en los astilleros de Savannah, Georgia), Juan Ramón dice del poeta nicaragüense que “pasaba por este Atlántico, frente a estas costas de Georgia, camino a su Nicaragua, su León y su término”, aludiendo en este caso a un segundo viaje por mar, el que Darío emprenderá poco después (pasando efectivamente por delante de las costas de Georgia) entre Nueva York y Guatemala. Allí llegaría el 20 de abril de 1915 y de allí, a su vez, partiría unos meses más tarde, acompañado por Rosario Murillo y ya muy enfermo (nótese la diferencia entre el “un poco vivo aún en sí” del primer texto y el “entregado ya del todo” del segundo), en dirección al puerto nicaragüense de Corinto y, ya por tierra, hasta León, donde finalmente moriría.

Pero además de la coincidencia en la circunstancia del regreso a la patria antes de la muerte, creo que es posible encontrar otros vínculos entre Darío y la figura de Don Quijote que justificarían, a mi juicio, una posible vinculación entre ambos por parte de Juan Ramón.

Para ello es necesario repasar en primer lugar la relación de Darío con Cervantes y con su personaje, tal como queda reflejada en los diferentes textos que el poeta dedicó a Don Quijote y que fueron recogidos en su día por Jorge Eduardo Arellano⁸⁰. Entre ellos está un

⁷⁸ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, pp. 66.

⁷⁹ Alfonso Alegre Heitzman, “Introducción” a Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I (1898-1936)*, ed. cit., p. LV.

⁸⁰ Rubén Darío, *Don Quijote no debe ni puede morir: (páginas cervantinas)* ed. de Jorge Eduardo Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2005. Un exhaustivo panorama crítico sobre

temprano cuento, “DQ” (1899), en el que Darío incide en la muy extendida interpretación del desastre del 98 como gesta quijotesca. Arellano recoge asimismo el ensayo “Hércules y Don Quijote”, publicado en su día en *Letras* (1911), en el que el poeta comenta la identificación que entre el personaje cervantino y el semidiós griego establece Mariano Miguel del Val en un artículo de la época. Del mismo modo, el autor de la edición menciona unas cuartetas escritas por Darío para la Hispanic Society con motivo de su recepción en esta institución en enero de 1915, año en el que Arellano fecha asimismo una crónica inédita dirigida a *La Nación* con el título “De New York a Buenos Aires por el Atlántico”, en la que el poeta alude a la lectura del *Quijote* durante un viaje en barco⁸¹.

Aparte de esos textos, hay que contar con dos crónicas escritas durante un viaje a la Mancha que, con motivo de la celebración del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, realizó Darío en la primavera de 1905 en compañía de Pedro González Blanco: “En tierra de Don Quijote”, a la que me referiré más adelante, y “La cuna del manco”, publicadas ambas en *La Nación* de Buenos Aires el 9 de abril y el 21 de mayo de ese mismo año respectivamente.

Sin embargo, es en la poesía del propio Darío donde encontramos las referencias más conocidas. La primera, el soneto “A Cervantes”, dedicado al actor Ricardo Calvo, poema que, escrito en 1903, fue publicado ese mismo año en *Helios* y que pasaría más adelante a *Cantos de vida y esperanza*⁸². A dicho soneto seguiría, en 1905, dentro de la ya mencionada conmemoración del centenario, la conocida “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”⁸³. Compuesta con motivo del homenaje organizado por el Ateneo de Madrid y leída por el propio Calvo (por encontrarse enfermo Rubén) en el Paraninfo de la Universidad Central el 13 de mayo, la “Letanía” aparecería poco después en un volumen publicado por el Ateneo de Madrid⁸⁴, siendo incorporada

la cuestión puede consultarse en el artículo de Eva María Valero Juan, “Del heroísmo hacia el ensueño: en torno a las ‘Páginas cervantinas’ de Darío en los alrededores culturales del 98”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37 (2008), pp. 143-159. Véase asimismo, José Carlos Rovira, “La ‘Letanía de Nuestro Señor Don Quijote’”, *Anales de Literatura Española*, 28 (2016), pp. 237-249.

⁸¹ Véase Jorge Eduardo Arellano, “Una crónica desconocida de Rubén Darío. De New York a Buenos Aires por el Atlántico”, *Nuevo Amanecer Cultural*, 30-1-1983.

⁸² *Helios*, IX (1903), p. 37.

⁸³ Sobre la presencia de Cervantes y el Quijote en la poesía de la época véase el trabajo citado de Rafael Alarcón Sierra.

⁸⁴ AAVV. *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Conferencias*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905, pp. 467-469.

ese mismo año a *Cantos de vida y esperanza*, en cuya edición, como es sabido, intervino de manera decisiva el propio Juan Ramón⁸⁵.

En el soneto, Darío parece establecer una primera identificación entre el caballero y él mismo cuando dice de Cervantes: “Él es la vida y la naturaleza. / Regala un yelmo de oro y de diamantes / a mis sueños errantes”⁸⁶. La asociación del ideal caballeresco de Don Quijote al ideal artístico del poeta se ve reforzada en el poema no solo por la alusión al yelmo, sino también por el carácter “errante” de la ensoñaciones de ambos⁸⁷, un motivo este, el del poeta “errante”, que tendrá, como es sabido, una extraordinaria importancia en la obra de Darío. La identificación entre ambos es igualmente explícita en la “Letanía”, dirigida ahora al propio Don Quijote, y en la que, junto a la repetición de la imagen del yelmo (ahora “yelmo de ilusión”), encontramos representado a Don Quijote como una suerte de divinidad tutelar a cuya advocación se acoge el poeta: “¡Caballero errante de los caballeros, / barón de varones, príncipe de fieros, / par entre los pares, maestro, salud!”⁸⁸.

Pero, además, esta identificación de la labor del poeta con la del caballero andante se puede rastrear en otro texto de Darío, y este de especial interés, como es el “Atrio” que el nicaragüense le envió al propio Juan Ramón para su primerizo *Ninfeas* (1900) y en el que encontramos los siguientes versos: “¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea? / Has visto si resiste el metal de tu idea / la furia del mandoble y el peso de la maza?”⁸⁹. Tal como han estudiado García Morales y García Gutiérrez⁹⁰, la imaginería bélica utilizada por Rubén tiene como objeto afianzar en el joven Juan Ramón la conciencia de estar formando parte, junto a otros jóvenes modernistas españoles e hispanoamericanos, de una suerte de hermandad o milicia poética

⁸⁵ Véase Antonio Sánchez Romeralo “Introducción” a *Mi Rubén Darío*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pp. 23-26.

⁸⁶ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición basada en la de Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

⁸⁷ Recuérdese que las correspondientes expresiones en inglés, francés e italiano para el español “caballero andante” son respectivamente “knight-errant”, “chevalier errant” y “cavaliere errante”.

⁸⁸ Tal como recuerda Arellano, en “Historia de mis libros” (1912), Rubén escribió de nuevo sobre el personaje: “afirmo otra vez mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico, la figura del caballero simbólico está coronado de luz y de tristeza” (Citado por Arellano, *op. cit.*, p. 11).

⁸⁹ Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1464.

⁹⁰ Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, “El ‘Atrio’ de Rubén Darío y otros ecos de la fraternidad modernista hispanoamericana en *Ninfeas*”, en Rosa García Gutiérrez y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Unidad. Ninfeas y Almas de violeta. Juan Ramón y la poesía hispánica en torno a 1900*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2002, pp. 41-90.

empeñada en una “guerra literaria” por la renovación de la poesía en español. Pero lo cierto es que la imaginería utilizada por Rubén coincide también con la del universo de la caballería andante⁹¹. A ese respecto, habría que considerar que el sentido que podía tener la imagen del poeta como soldado en los comienzos del movimiento debió ir perdiéndose con el tiempo debido al individualismo inherente a la estética modernista, especialmente exacerbado en el caso de Juan Ramón. Por ello, no es de extrañar que en la reseña que dedicó a *Peregrinaciones* en el primer número de *Helios*, en abril de 1903, Juan Ramón se refiriera a su “errante” maestro en estos términos: “Es indiscutible que Rubén Darío es el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano. Es caballeresco y es emocionante [...] Y, entusiasta por el arte sagrado, Rubén Darío tiene frases admirables para los entusiasmos; y esto viene del temple heroico de su alma de caballero andante”⁹².

Por todo ello, cabría preguntarse si esta imagen de Rubén como caballero andante de la poesía que Juan Ramón se había formado en su juventud no habría sobrevivido durante todo ese tiempo en su memoria, para ser recuperada precisamente en el momento en que el desastroso regreso a la patria del poeta nicaragüense hacía más patente que nunca la analogía con el caballero⁹³.

Pero aún es posible encontrar otros elementos en “Argamasilla del mar” que nos remiten nuevamente a Rubén y que, además, establecerían una cierta relación entre el poema y el “Rubén Darío” del *Diario*. En este caso se trataría de un referente pictórico que se halla presente de una manera u otra en ambos autores y, de forma explícita además, en el propio *Diario*. Me refiero al cuadro “La Isla de los Muertos” (“Die Toteninsel”) de Arnold Böcklin (1827-1901) (véase figura 10), obra que, en sus distintas versiones, tuvo una extraordinaria repercusión en la

⁹¹ “A su vez, la vida consagrada a la poesía es mitificada como aventura, iniciación o búsqueda espiritual, llena de pruebas, peligros y luchas, triunfos y fracasos, momentos de optimismo y pesimismo; y remite a la imagen del viaje y sus variantes: travesía o peregrinación, ascenso a la cumbre o descenso a los infiernos, salida y regreso al hogar” (García Morales, y García Gutiérrez, op. cit., p. 80). En un reciente trabajo, García Morales señala que el texto “se cierra con la bendición, el espaldarazo, la ordenación del nuevo caballero y sacerdote de la Belleza”. Alfonso García Morales, “La primera América de Juan Ramón Jiménez: encuentros con Rubén Darío”, en Rosa García Gutiérrez (ed.), *Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica. Diálogos, exilios, resiliencia*, Huelva, Universidad de Huelva, 2018, pp. 139-170, p. 143.

⁹² *Mi Rubén Darío*, ed. cit., p. 256.

⁹³ Por otro lado, hay que recordar que Juan Ramón comparó también con Don Quijote a otro poeta decisivo en la renovación poética modernista, como fue José Martí: “Este José Martí, [...] cayó en su paisaje, [...] como un caballero andante enamorado, de todos los tiempos y países, pasados, presentes y futuros. Quijote cubano, compendia lo espiritual eterno, y lo ideal español” (*Libro de retratos*, ed. cit., t.2., vol. 4, p. 73).

literatura y las artes del fin de siglo. La presencia del cuadro en Juan Ramón fue estudiada en su día por Ignacio Prat y más tarde, desde la perspectiva general del modernismo hispánico, por García Morales⁹⁴. Este último, aportando un gran caudal de datos, empieza por estudiar los ecos del cuadro en la obra de Darío, quien lo describiría en el fragmento en prosa “La isla de la muerte”, perteneciente a unas “Visiones de Boeklin [sic]” que publicaría inicialmente en Madrid en agosto de 1899⁹⁵.

En el cuadro, como es sabido, se puede observar a dos figuras que se dirigen en silencio, a la luz del crepúsculo, hacia una isla con criptas y cipreses, tal como queda recogido en la particular écfrasis que de él hace Darío:

¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? Es en un lejano lugar en donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas.

Cavadas en las volcánicas rocas mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso, taciturno cielo, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de ese solitario palacio de lo desconocido. Se acerca, en su barca de duelo, un mudo enterrador, como en el poema de Tennyson. ¿Qué pálida princesa difunta es conducida a la isla de la Muerte?... ¿Qué Elena, qué adorable Yolanda? ¡Canto suave, en tono menor, canto de vaga melodía y de desolación profunda! Acaso el silencio fuese interrumpido por un errante sollozo, por un suspiro; acaso una visión envuelta en un velo como de nieve... [...]⁹⁶

Habitualmente, se suele identificar la escena representada en el cuadro de Böcklin con la barca en la que Caronte, según la mitología funeraria grecolatina, conduciría a las almas al Hades a través de la laguna Estigia o el río Aqueronte. Sin embargo, el texto de Darío mezcla la

⁹⁴ Alfonso García Morales, “La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico”, en Carmen Camero, Dolores Bermúdez y Manuel Rubiales (eds.), *Literatura e imagen*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 55-80; Ignacio Prat, “Arnold Böcklin y Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula*, 376 (1978), p. 3. Recogido en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 15-23.

⁹⁵ Para la historia editorial del texto véase García Morales, “La isla de la muerte...”, p. 59.

⁹⁶ Rubén Darío, “Visiones de Boeklin”, *El Álbum Ibero-Americano*, año XVII, número 31, 22-8-1899, pp. 365 y 368, p. 365.

mitología clásica con el universo de las leyendas caballerescas al asociar el cuadro de Böcklin a los poemas artúricos de Tennyson por medio de la figura del “mudo enterrador”⁹⁷.

Por lo que respecta a España, el trabajo de García Morales se centra en la figura de Juan Ramón, refiriéndose a su inicial vocación de pintor, que le haría interesarse por las tendencias pictóricas de la época, destacando su temprana devoción por Darío y su recepción de otros modernistas hispanoamericanos en cuya obra se encuentran igualmente ecos de Böcklin⁹⁸. Lo que distinguiría la recepción de Böcklin por parte de Juan Ramón de la de los modernistas hispanoamericanos como Darío o Nervo sería, según el crítico, su preferencia por el paisaje frente a los elementos mitológicos, tal como se pondría de manifiesto en “Paisaje a lo Böcklin”, de *Poemas mágicos y dolientes* (1911), un poema que parecería más bien inspirado por otros cuadros del mismo autor, como “Los Campos Elíseos” (“Die Gefilde der Seligen”) (1877), o “La Isla de la Vida” (“Die Lebeninsel”) (1888), que por el que nos ocupa⁹⁹. Este, sin

⁹⁷ Tal como señala García Morales, en su biografía de Pedro Balmaceda Toro, el poeta recordaba haber visto en la habitación de este un grabado que asociaba al cuadro de Böcklin y que describía así: “Fija tengo aún en la mente una reproducción de un asunto que inmortalizó Doré: allá en el fondo de la noche, la silueta negra de un castillo; la barca que lleva un mudo y triste remador, y en la barca, tendido, el cuerpo de la mujer pálida”. Rubén Darío, *A. de Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda Toro*, Citado por García Morales, op. cit., p. 60. La descripción se refiere sin duda al grabado de Doré titulado “The Dead Steer’d by the Dumb”, frontispicio del poema *Elaine*, que Tennyson publicó en 1867 como parte de su libro de tema artúrico *Idylls of the King* (1859-1885) (Gustave Doré, “The Dead Steer’d by the Dumb”, grabado en acero de James H. Baker. En Alfred Tennyson, *Elaine*, Londres, Moxon, 1867). En el poema de Tennyson aparecía efectivamente mencionado (como “dumb old servitor”) el “mudo enterrador” o el “mudo y triste remador” a los que se refiere Darío, pues “mudo” es uno de los significados del inglés *dumb*. En cualquier caso, más cercana a la descripción de Darío se encontraría el cuadro, inspirado en dicho grabado, “The Death of Elaine” (1877) de Homer Watson. De ese modo, la Elena mencionada en el texto de Darío no sería Elena de Troya, sino la Elaine de la *Morte d’Arthur*.

⁹⁸ Las obras de Böcklin llevaban apareciendo en las revistas ilustradas españolas desde al menos 1886, año en que encontramos una reproducción de “La violencia” en el número del 2-1-1886 de *La Ilustración Ibérica* (Barcelona, 1883-1898), p. 4., mientras que en el número 301, de 22-11-1886, de *La Ilustración Española y Americana* aparece “Villa romana a orilla del mar”, registrándose posteriormente numerosas menciones al pintor en *La Ilustración Artística*, de Barcelona (1882-1916). En la Biblioteca del Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer se conserva un ejemplar del libro de Fritz von Ostini, *Böcklin*, Bielefeld y Leipzig: Delhagen & Klafing, 1905. Lleva la firma de Juan Ramón y dos fechas: “Moguer, 1911”, y “y Zenobia, 1916”. En él aparecen las versiones primera y tercera (1880 y 1883) de “La isla de los muertos”.

⁹⁹ Además de la alusión en la mencionada carta a Gómez de la Serna, Böcklin se encuentra asimismo presente en la dedicatoria de “Tenebrae” en *Melancolía: “A / Filomena Ventura / que, en su opulencia morena y triste, me evoca / la “Melancolía” de Arnold Böcklin [sic]”* (ed. cit., vol. 1., t. 1, p. 1214). Javier Blasco ve también ecos de “La isla de los muertos” en el poema “Crepúsculo en el agua”, de *Las hojas verdes*: “El lago da temblor

embargo, aparece mencionado indirectamente, y todavía como referencia paisajística, en un capítulo de *Platero y yo*, el CXXVIII, “El molino de viento”, que describe la visita del poeta, ya de adulto, a una charca de Moguer:

¿Era en esta agua donde se reflejaban aquellos pinos agrios, llenando luego mi sueño con su imagen de belleza? ¿Era éste el balcón desde donde yo vi una vez el paisaje más claro de mi vida, en una arrobadora música de sol? [...] Antes de volverle a ver en él mismo, Platero, creí ver este paraje, encanto de mi niñez, en un cuadro de Courbet y en otro de Bocklin [sic]. Yo siempre quise pintar su esplendor, rojo frente al ocaso de otoño, doblado con sus pinetes en la charca de cristal que socava la arena...¹⁰⁰

El cuadro aparece aludido explícitamente en “Como si fuera una ilusión”, recogido en uno de sus primeros libros de prosa, *Paisajes líricos*, en el que además es posible detectar algún eco del texto de Rubén:

En el fondo, entre la noche, se adivina la isla de los muertos de Boecklin [sic], con un viento de olvido sobre sus enormes cipreses. Son estrellas que se caen sobre el prado negro de la vida y rosas, sobre el mar, iluminadas de amarillo por la ventana abierta de un palacio imaginario. Y muchas cosas tristes que se van en las olas. Y verdes islas de nostalgia suspendidas en el ocaso...¹⁰¹

Pero, si cabe, aún más relevante resulta la alusión al pintor suizo que encontramos en un texto sin título (XII, en la edición de *Obra poética*) de otro libro de primeras prosas, *Palabras románticas*, en el que el poeta sitúa a sus poetas predilectos, tras la muerte, en un espacio que identifica con la isla de Böcklin:

Ni el sauce de Musset, ni los tilos de Werther..: Oh, no, Heine, Musset, Bécquer, Poe, Verlaine, Machado, Laforgue, yo no os quiero encontrar bajo la tierra; ni a ti, pobre Samain; ni a ti, Rodenbach, viudo de Brujas, rey del silencio. Yo quiero hallaros en una barca de sombra, camino de la luna, en la noche ultraterrena de la muerte, cerca de la isla de Arnoldo Bocklin [sic].¹⁰²

y fresca de llanto / al oro que la tarde derrama por el cielo, / mientras dejamos ir las almas al encanto / en una dulce barca de ilusión y consuelo” (*ed. cit.*, vol. 1, t. 1, p. 618).

¹⁰⁰ *Ed. cit.*, vol. 2, t. 2, p. 556-557. Tal vez el cuadro de Courbet mencionado sea alguno de los que pintó en el lago Lemán o quizá “Le Château de Chillon” (1874), donde el castillo aparece casi rodeado de agua.

¹⁰¹ *Ed. cit.*, vol. 2., t. 1, p. 116.

¹⁰² *Ibid.*, vol. 2., t. 1, p. 88.

Así pues, Juan Ramón imagina la isla como destino final de los poetas tras su muerte, un destino hacia el que imaginaría también encaminándose a Darío después de la suya, tal como, según ha recordado García Morales, estaría sugiriendo al final de la semblanza “Rubén Darío”:

En su segunda transfiguración, Rubén Darío habría sido destinado por sus divinidades paganas (entre las que se asomó Cristo como un curioso de su alma, tierna visita que él agradeció tanto) a una isla esmeralda. Isla verde transparente, ovalada en el poniente del mar cerúleo, gran joya primera y última, perenne apoteosis tranquila de esperanza cuajada. Que él vio la eternidad como una isla sinfónica final del poniente cotidiano, y lo inmortal lo esperó como espera al nostálgico navegante.¹⁰³

La asociación de la muerte de Darío al tránsito a la isla de los muertos de Böcklin resultaba, por otro lado, casi inevitable, tal como recuerda García Morales al citar el poema “Homenaje”, de Amado Nervo, fechado igualmente en febrero de 1916 e incluido en el mencionado homenaje de *España*:

Hoy ya tu vida, inquieta cual torrente bravío,
en el Piélago arcano desembocó; ya posas
las plantas errabundas en el Islote frío
que pintó Böcklin... ¡ya sabes todas las cosas!¹⁰⁴

El destino final de Rubén en una isla concordaría además plenamente, tal como ha recordado de nuevo García Morales en un imprescindible estudio, con la visión que Juan Ramón tuvo siempre de Rubén como poeta marino¹⁰⁵. El crítico llama además la atención sobre la relevancia que en la construcción de dicha imagen tiene la reseña anteriormente mencionada de *Peregrinaciones* que Juan Ramón publica en *Helios* en 1903 y que se cierra con una frase que resulta especialmente reveladora: “[...] y los ojos del gran poeta tienen su más largo éxtasis en las rojas apoteosis crepusculares por donde pasan los Dioses, al rumor sinfónico del agua amarga y vieja del mar”¹⁰⁶.

Estas palabras, en las que se apuntan ya elementos que hemos visto en el fragmento en prosa citado anteriormente, recuerdan inevitablemente a “Argamasilla del mar” y refuerzan, creo, la identificación de la

¹⁰³ *Mi Rubén Darío*, ed. cit., p. 29.

¹⁰⁴ Citado por García Morales, “La isla de la muerte...”, p. 78. Doy la versión de *España*, 56 (1916), p. 11.

¹⁰⁵ Alfonso García Morales, “Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez. Retrato con el mar de fondo”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45 (2016), pp. 213-230.

¹⁰⁶ *Mi Rubén Darío*, ed. cit., p. 256.

figura de Darío con la de Don Quijote, pues el camino de este último en la “apoteosis crepuscular” sobre el mar descrita en el poema parece el mismo que el seguido por el poeta en dirección a esa isla final en la que, al igual que los otros poetas (y él especialmente como poeta marino), acabaría reposando.

Sin embargo, a pesar de la percepción de Rubén por parte de Juan Ramón como poeta marino y de la recurrencia de las imágenes del mar y de la isla que encontramos asociadas a su muerte, llama la atención que el poema fúnebre que le dedicara en el *Diario*, iniciado como hemos visto casi a la mitad del viaje por mar, no contenga ningún elemento de esa naturaleza. Quizá se deba al énfasis que Juan Ramón pretendía poner, como hemos visto, en la reintegración del poeta a su espacio natal, en este caso no León de Nicaragua, sino toda América, y en efecto, el poema nos muestra a Rubén “honrando el sepulcro”, es decir, ya enterrado. Sin embargo, el escenario que rodea dicho sepulcro parece situado en el interior de la isla que se entrevé en el cuadro de Böcklin, y que no puede dejar de recordarnos al “islote frío” del poema de Neruo:

—Es un crepúsculo
de ruinas, deshabitado, frío
(que parece inventado
por él, mientras temblaba),
con una negra puerta
de par en par¹⁰⁷.

Se podría decir que el poema nos presenta a Darío no de camino a la Isla de los Muertos, sino sepultado ya en ella, lo cual explicaría que Juan Ramón no utilizara en él ninguna imagen marina, quizá por ser consciente de haberlo hecho ya al servirse del cuadro de Böcklin como fondo de “Argamasilla del mar”, ya que, como hemos visto, ambos poemas fueron compuestos (aunque “Rubén Darío” no fuera concluido hasta tres semanas más tarde) de manera consecutiva.

Desde luego, el cuadro de Böcklin debió permanecer en la imaginación de Juan Ramón (y no podía ser de otro modo tratándose de un viaje por mar) durante todo el viaje¹⁰⁸, y de hecho, más allá de su posible huella en “Argamasilla del mar”, se hace presente de manera explícita en el poema CLXXVI, “Día entre las Azores”, de la sección IV:

¹⁰⁷ *Ed. cit.*, vol. 1., t. 2, p. 102.

¹⁰⁸ Incluso podría ser que el poema XXXI, “Venus”, estuviese inspirado en la “El nacimiento de Venus” (“Die Geburt der Venus”) del pintor suizo. Véase Von Ostini, *op. cit.*, p. 32.

6 de la tarde

Malva, de oro y vaga -igual que un gran barco boca abajo sobre el mar concentrado y azul ultramar-, en un ocaso amarillo que ornán mágicas nubes incoloras, gritos complicados de luz, la "Isla de los Muertos", de Böcklin. Mas los cipreses están ardiendo esta tarde y los muertos están resucitando. Oro, fuego, purificación. El mar suena a César Franck.

7 ½ de la tarde

Transfigurada ya y ardida, entre el sol del ocaso y su largo derramamiento en el mar azul, como un ascua que se apaga roja, malva y ceniza — negra por sitios, carbón que permanece — , la "Isla — ¡Adiós, adiós, adiós! — del Juicio Final"¹⁰⁹.

Lo primero que llama la atención del poema son las coincidencias léxicas que presenta con el final del fragmento en prosa "Rubén Darío", en el que Juan Ramón describe la isla en la que finalmente reposaría Rubén tras su muerte y en el que encontramos elementos como la "transfiguración" del poeta, la visión de la "isla sinfónica final del poniente cotidiano", o la apoteosis natural del conjunto del paisaje.

Parece, pues, como si Juan Ramón estuviera visitando de nuevo a la vuelta la misma isla de los muertos a la que había visto marchar a Rubén en su viaje de ida, y estuviera también, en cierto modo, recapitulando su propia relación con la poesía del nicaragüense. En ese sentido, la posible alusión a Darío en "Argamasilla del mar" y en "Día entre las Azores" daría a ambos textos un sentido metapoético adicional, pues, como es sabido, en el *Diario* no solo asistimos a la muerte del nicaragüense, sino también a la de su legado poético, tan maltrecho a esas alturas (aun a pesar de la fecundidad que Juan Ramón siempre le reconocerá) como lo estaba por entonces la propia salud del poeta. De ese modo, si para convertirse definitivamente en adulto, el poeta se despide, al pasar por Moguer, de su vida de niño (sin dejar, sin embargo, de exaltar "el nido limpio y cálido"), en el plano poético, Juan Ramón se estaría despidiendo igualmente de Rubén en el libro al presentarlo inicialmente en "Argamasilla del mar" rumbo a la muerte, y después, una vez sepultado explícitamente en el poema "Rubén Darío", al visitarlo y rendirle un último homenaje y una despedida definitiva en "Día entre las Azores".

En ese sentido, frente a la interpretación de Predmore, que ve en el poema una despedida de la niñez¹¹⁰, entiendo que, precisamente por

¹⁰⁹ *Ed. cit.*, vol. 1., t. 2, p. 178.

¹¹⁰ "Me parece que esta última isla viene a ser símbolo de la infancia del poeta y de

la alusión al cuadro de Böcklin, el pasado del que el poeta se estaría despidiendo (“¡Adiós, adiós, adiós!”) sería de carácter más poético que personal, toda vez que el cuadro en cuestión no parece tener ninguna relación con el mundo de su infancia y sí, sin embargo, como acabamos de ver, con el de su poesía anterior. Por otro lado, creo que el término “purificación” tiene más sentido en relación con la posterior trayectoria poética de Juan Ramón que con su nueva situación personal tras el matrimonio, y que, por lo mismo, la “transfiguración” podría referirse simbólicamente a la experimentada por su propia poesía en el *Diario*, ya que, en el momento en el que escribe el poema, el número CLXXVI del libro, Juan Ramón había tenido tiempo suficiente para ensayar y explorar las posibilidades del nuevo lenguaje surgido en el viaje y, sobre todo, para tomar conciencia de lo que suponía ese nuevo lenguaje en su evolución como poeta.

Así pues, la imagen del incendio y la transfiguración en “Día entre las Azores” podría estar representando la ruptura de la poesía de Juan Ramón con el simbolismo finisecular, representado en esa isla-panteón de poetas muertos en la que reposaría ya Rubén Darío, isla “ardida” ahora en el fuego purificador de la nueva vitalidad que impregna a partir de ese momento su poesía, pero irradiando aún su influencia de fondo como “carbón que permanece” sobre ella.

De ese modo, la vinculación de la muerte de Rubén Darío, por su condición de poeta marino, con la “Isla de los Muertos” y la presencia de fondo de esta obra en el *Diario* constituirían a mi juicio nuevos indicios de la presencia de Rubén en el poema fúnebre y marino que es “Argamasilla del mar”, añadiéndose a otros que hemos visto anteriormente como la antigua identificación del poeta con Don Quijote y la coincidencia en el motivo del último regreso de ambos a sus respectivas patrias.

Pero aún se pueden identificar otros ecos de Rubén en “Argamasilla del mar”, e incluso en otros textos del *Diario*, que creo que deben ser tenidos en cuenta.

En primer lugar, la escenografía que envuelve la figura del caballero en el poema nos remite a un texto de Rubén ya mencionado anteriormente, la crónica “En tierra de Don Quijote”, que está datada en “Argamasilla de Alba, febrero de 1905” y que Juan Ramón, atento siempre a todo lo que saliera de la pluma de su maestro, debió sin duda conocer.

las ilusiones y fantasías de su niñez. Primero es abrazada y coronada por las nubes que han cubierto y frustrado el poder del sol a lo largo de la obra. Después es transfigurada y ardida en una visión apocalíptica que presagia la destrucción del viejo mundo y el advenimiento de uno nuevo, la extinción final de la infancia y la inminencia de la llegada de la madurez” (*ed. cit.*, p. 241, n. 175).

Allí, junto al relato de la visita del poeta al pueblo manchego, se incluye la siguiente descripción:

Salí del histórico recinto a tiempo de presenciar el más inaudito de los crepúsculos. He visto crepúsculos de luz verde, de luz diluida y omniprismática como en Venecia, crepúsculos furiosos de nuestros trópicos; crepúsculos suaves, delicados, tenues; crepúsculos taciturnos; crepúsculos africanos de Tánger; crepúsculos vaporizados de costas levantinas, ensueños de color.

Mas esta fiesta de sangre y ceniza, este incendio violento de los lejanos horizontes, esta cruel magnificencia solar, triunfos y rompimientos incomparables, púrpuras celestes, gamas de todos los oros, supremo imperio del poniente, me impresionaron como en ninguna parte, creí ver perfilarse sobre la inmensa dorada extensión la figura del príncipe de los soñadores y la del estupendo escudero, la una sobre Rocinante y la otra sobre el rucio¹¹¹.

La visión (“creí ver...”) de Don Quijote y Sancho emergiendo repentinamente en la “inmensa dorada extensión” de la llanura manchega de los alrededores de Argamasilla de Alba no puede dejar de recordarnos a la que, a modo también de visión o espejismo, encontramos en el poema. Por otro lado, un tratamiento similar de los efectos del sol poniente lo volvemos a encontrar más tarde en otro texto de Rubén que en este caso describe un paisaje marino en el contexto de un viaje transatlántico. En junio de 1912 aparecieron publicadas en el diario *La Nación*, de Buenos Aires un total de cuatro crónicas bajo el título general “Films de viaje” que Rubén fue escribiendo durante el viaje por mar que le llevó en 1912 a Brasil, Uruguay y Argentina¹¹², un modelo que el autor, de

¹¹¹ Citado en Arellano, *op. cit.*, p. 72. Eva Valero interpreta así la escena: “La España de don Quijote y Sancho se dibuja en estas páginas como reconstrucción de los escenarios creados por Cervantes para la actuación de sus personajes, pero pasados por el tamiz de un Darío que parece fundir con el paisaje su propio estado de ánimo, en la intimidad de una soledad compartida por el escritor y el lugar que escribe y subjetiviza” (art. cit., p. 151).

¹¹² Véase, Günther Schmigalle y Rodrigo Javier Caresani, “Nuevas incursiones al ‘bosque espeso’. Notas para un catálogo comprehensivo de las colaboraciones darianas en *La Nación* de Buenos Aires (1889-1916), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017), pp. 89-157. De este exhaustivo y reciente inventario de las colaboraciones de Darío en el diario porteño extraemos los datos que siguen.

¹) Domingo 16 (8, 5-6). “Films de viaje”. I. Musicas nocturnas, II. Gerifaltes de Israel, III. La joven moderna, y IV. Los caprichos del sol. Lleva la indicación “En el océano, mayo de 1912”. Según Schmigalle, los números I y IV fueron recogidos en, *El árbol del Rey David* y en *Mundo adelante*, recogido en las *Obras Completas* (t. 4, pp. 464-466), mientras que II fue incorporado como cuento a las *Obras Completas* (t. 4, pp. 85-87), y III no fue publicada en libro. 2) Martes 18 (6-7, 7/1). “Films de viaje”. I. Monotonía del mar, II. Los bohemios, III.

hecho, había ensayado dos años antes en otra crónica titulada “Films de travesía” escrita, de nuevo, durante un viaje por mar, el que le llevaría ese año de Francia a México¹¹³. El texto lleva por título “Los caprichos del sol”:

El prodigio siempre renovado es el de las arquitecturas de oro, de las ciudades fabulosas, de las visiones del encantamiento que forma el capricho de los ponientes sobre el horizonte oceánico. Tiros, Heliópolis de fuego, Ecbatanas de maravilla, surgen en el decorado de mil tintes y matices que el sol extiende sobre el cielo vespertino. No es el diálogo entre Hamlet y Polonio; en realidad vemos aparecer fantásticas figuras, monstruos, aves colosales, palacios anaranjados, escalas firmamentales como de plata viva, creaciones de un Piraneso en delirio, de un Turner exacerbado; ríos de topacio entre rocas de carmín y arboledas brumosas y azuladas. Y cien triunfos de color y cien rompimientos, y cien aguas de perla, de metal, de pedrería, se presentan a nuestra vista, para cambiar en seguida, para transformarse, como bajo el capricho de una luminosa fantasía. El espectáculo está en nosotros, desde luego; pero también fuera de nosotros; y si cada cual lo mira conforme con su poder ideal y su mayor o menor frecuencia del ensueño, la voluntad inmensa que domina el acaso y que no cuenta con nosotros, crea, combina para el instante en lo infinito.¹¹⁴

Conversaciones - Se habla del pintor Degouve, y IV. Elogio de los gordos. Lleva la indicación “A bordo”. 3) Viernes 21 (8, 3-4). “Films de viaje”. I. El nido, de Rusiñol, II. Cintra, III. Republicanos y realistas, y IV. Eça de Queiroz. Lleva la indicación “Barcelona, mayo de 1912”. 4) Jueves 28 (9, 7). “Films de viaje”. I. Cherubin a bordo, y II. Ménagerie. La serie va precedida por otra crónica, publicada el Jueves 13 (7, 5-6), “Thalassa maternal”, que, aunque no lleva la denominación “Films de viaje”; si está fechada “En el océano, mayo de 1912”.

¹¹³ Jueves 20 (8, 1-3). “Films de travesía”. I. Tierra ilusoria, II. La virtud de la alegría, III. La oración del niño sobre el mar, IV. Patriotismo, egoísmo, V. Cuba a la vista, y VI. La religión de Aarón Levy. Lleva la indicación “A bordo de La Champagne, rumbo a Veracruz, septiembre de 1910”. La crónica en cuestión va seguida por otra titulada “De Saint-Nazaire a Veracruz. Notas para los turistas”, 21-10-1910, que lleva la misma indicación que la anterior. En esta última, donde el autor hace una descripción más detallada de la vida a bordo, encontramos un texto en el que se hace alusión al “Journal de l’Atlantique”, editado por la “Compagnie Générale de Télégraphie sans fil”. “En él –escribe Rubén– leemos las últimas noticias recibidas de la estación de larga distancia de Poldhu. Ordinariamente son muy concisas notas bilingües –la traducción castellana, pintoresca– en que sabemos de las ocurrencias menos interesantes de las 24 horas pasadas. Hay también, ‘extractos de los artículos de fondo de los diarios europeos’”. En Rubén Darío, *Crónicas desconocidas: 1906-1914*, ed. Günther Schmigalle, Berlín/ Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011, p. 319.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 427.

Fecha “En el océano, mayo de 1912”, el texto reproduce imágenes similares a las de la crónica de 1905, recuperando la imagen del espejismo (“el espectáculo está en nosotros”) y presentándonos así, retrospectivamente, la visión de Don Quijote y Sancho de la crónica anterior como una suerte de espejismo terrestre. El texto, además, remite a otro, “Tierra ilusoria”, incluido en los “Films de travesía” de 1910, en el que se describe específicamente un espejismo marino a partir del diálogo del Acto II de *Hamlet* en el que Polonio da por buenas todas las apariencias que una nube le sugiere al protagonista:

Polonio, ¿ves esa tierra que está allí cerca, a unos mil metros más o menos de nuestro barco, y que ha surgido, después de ponerse el sol entre dorados y sanguinosos rompimientos? – Sí, la veo, contestaría Polonio, sin forzar su afirmación como es su uso, ante la variable mentira de las nubes. En pleno Atlántico, acabando de pasar frente a las Bermudas, he ahí que se ha formado de pronto ante los ojos de los navegantes, una tierra de milagro. Sí, la tierra ¿un continente? ¿una isla? está allí, a nuestra vista, bañada como de un opaco cristal azulado. Se alzan cocoteros, boscajes, grandes árboles, como en las regiones del trópico, y la perspectiva trae a la mente no sé qué Guanahamés o Floridas de encantamiento, o aislados y misteriosos reinos de las “Mil y una noches”. Se supondrían en esas regiones que atraen con su extraordinario miraje, habitáculos de *genni*, o de hadas, palacios recónditos en donde morasen Camaralzamanes y Baduras.¹¹⁵

Dentro de la misma serie de los “Films de viaje” apareció poco después otra crónica, escrita en este caso con la indicación “A bordo”, que contenía a su vez otro texto sobre el que creo necesario llamar la atención. Se trata de “Monotonía del mar”, en el que el poeta se lamenta de la monotonía del viaje, una monotonía que solo parecen disipar los efectos visuales producidos por el sol en el océano:

¡Y otra vez! Monotonía de las travesías; de las gentes, siempre las mismas [...] Monotonía de la inmensidad de agua, que cambia a cada instante, permaneciendo la misma. Los colores de los cristales del Océano son ya más oscuros, más brillantes, más transparentes; mas siempre es el eterno espectáculo de esta divinidad visible y móvil que llega a fatigar con su aspecto vasto e invariable. Apenas las fiestas del sol cambian con sus decoracio-

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 307. El cotejo del fragmento con el poema “Isla desierta. Estampa imaginaria” de *Poemas mágicos y dolientes* (1911) (ed. cit., vol. 1, t.1, p. 1036) revela interesantes coincidencias.

nes inauditas y sus rompimientos de oro y de piedras preciosas, la visión fatigante. Y el corazón de la máquina ritma, también monótonamente, el paso del barco sobre las olas. Y en ninguna parte, como en medio de esta inmensa monotonía, se despiertan en el espíritu dos misteriosos dones del alma, el recuerdo y la esperanza.¹¹⁶

En el texto aparecen ahora temas que están presentes no solo en “Argamasilla del mar”, sino en otros muchos poemas de esa sección, como el tedio causado por la vida a bordo y por la monotonía del paisaje marino, aludida en esa “monotonía de la inmensidad de agua, que cambia a cada instante, permaneciendo la misma” o en la “divinidad visible y móvil que llega a fatigar con su aspecto vasto e invariable”.

Los textos citados tal vez sean los de carácter más lírico que encontramos entre las crónicas de los “Films de viaje”, mientras que de entre los “Films de travesía” de 1910 aún habría que destacar el fragmento III, “La oración del niño sobre el mar”, que describe una figura infantil en términos que recuerdan al poema LII del *Diario*, “Niño en el mar”¹¹⁷. Por otro lado, junto a estos fragmentos que se acercan al poema en prosa, Rubén se detiene también a retratar otros aspectos de la vida de a bordo en clave periodística y a menudo con un sentido caricaturesco no muy distante del que presentan muchas de las prosas del *Diario*. En ese sentido, llama la atención que tales caricaturas estén completamente ausentes en la primera parte del libro de Juan Ramón (donde no encontramos, por ejemplo, retratos de otros pasajeros durante el viaje en tren) y que, sin embargo, empiecen a aparecer precisamente en la segunda, cuando el poeta, aunque involuntariamente, se ve convertido en cronista de la vida de a bordo al modo en que lo fue también Rubén. Por lo demás, tampoco debe olvidarse que uno de los textos en prosa descartados del *Diario*, el titulado “Puerto”, en el que se describe la llegada a Nueva York del barco en el que viaja Juan Ramón, lleva por subtítulo precisamente “Cinematógrafo”.

¿Se refería Juan Ramón a estos textos cuando llamó a Rubén en 1944 “periodista del mar”?¹¹⁸. Desde luego, no resulta fácil saber si los había

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 428.

¹¹⁷ “Y pienso que ese niño fino, al decir su plegaria, yelmado de su espesa cabellera de oro, con sus manos juntas y su rostro del color del rosa de la aurora, es un angélico domador del mar. Así el infante del poema hugueano de la Leyenda de los Siglos, con el índice lilial alzado delante del rugiente y formidable león” (*ibid.*, p. 309.) El poema de Juan Ramón se basa asimismo en el contraste entre “el mar que ruga” y el niño: “¡Oh corazón pequeño y puro, / mayor que el mar, más fuerte / en tu leve latir que el mar sin fondo, / de hierro, frío, sombra y grito!” (*ed. cit.*, vol. 1, t.2, p. 92).

¹¹⁸ “Con Rubén Darío...”, en *Mi Rubén Darío*, *ed. cit.*, p. 100.

leído o no, aunque una selección de los “Films de viaje” (que recogía, entre otros, los fragmentos citados más arriba) apareció en el volumen *Varios artículos*, que fue publicado en 1913 en San José de Costa Rica y que recogía asimismo textos de César Carrizo, S. Restrepo, Evaristo Carriego y Leopoldo Lugones¹¹⁹.

Pero incluso si Juan Ramón no hubiera leído ni el libro ni las crónicas originales difícilmente podía ignorar al Rubén cronista transatlántico, pues el modelo seguido en tales textos había quedado ya esbozado en otra crónica marina que el nicaragüense había publicado igualmente en *La Nación*, en este caso el 18 de enero de 1899, durante su segundo viaje a España, una crónica que sin duda alguna Juan Ramón conocía muy bien. Se trata de la titulada “En el Océano. Impresiones y notas”, que, con el título “En el mar”, aparecería más tarde al frente de *España contemporánea* (1901)¹²⁰. Uno de los aspectos más interesantes de dicha crónica es que está concebida como breve diario de navegación, y consta, por ello, de cinco entradas correspondientes a cinco fechas diferentes:

3 de diciembre de 1898. El agua glauca del río se va quedando atrás, y el barco entra al agua azul [...].

Diciembre 14. Mientras el banquero belga conversa de finanzas con el explorador italiano, que es también un escritor, el médico suizo ha entablado una partida de piquet con el comerciante venezolano, y la profesora alemana ataca a Chopin [...].

.....
Diciembre 20. El hormiguero de la proa se aglomera; ha advertido que tiene delante el ojo fotográfico [...].

Diciembre 21. Estamos a la vista de Las Palmas. Tierra española.¹²¹

De entre todas las entradas, merece la pena detenerse en una en particular, que empieza así:

Diciembre 19. Grado 0. Paso de la línea ecuatorial. Un mar estañado, cuya superficie invitaría a patinar en un giro infinito. El cielo pesa en la atmósfera caliente sobre el ondulado desierto.¹²²

¹¹⁹ VV.AA. *Varios artículos*, San José de Costa Rica, Establecimiento Tipográfico Alsina, 1913. Los textos recogidos son “Músicas nocturnas”, “Gerifaltes de Israel”, “Los caprichos del sol”, “Monotonía del mar”, “Los bohemios” y “Elogio de los gordos”.

¹²⁰ Miércoles 18 (2-3, 6-7/1). “En el Océano. Impresiones y notas”. Al parecer, la fecha está equivocada, ya que Darío salió de Buenos Aires el día 8 de diciembre. Véase Schmi-galle y Caresani, art. cit., p. 110.

¹²¹ En Rubén Darío. *Crónicas viajeras, derroteros de una poética*, ed. de Rodrigo Javier Caresani, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2013, pp. 91-98.

¹²² *Ibid.*, p. 95.

Las imágenes del “mar estañado” y el “desierto” de agua no pueden dejar de recordarnos al “espejo picado de la nada” y al “desierto de ficciones líquidas” de “Argamasilla del mar”¹²³. Pero, además, este último texto nos remite a un poema de Rubén que Juan Ramón conocía sin duda muy bien y que, de hecho, se encuentra en los orígenes de la moderna poesía marina en lengua española, tal como se puede observar en la influencia que ejerce por ejemplo en poetas como Tomás Morales o José del Río Sanz¹²⁴. Se trata de la “Sinfonía en gris menor” de *Prosas profanas*, donde encontramos los siguientes versos:

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín¹²⁵.

El mar, “vasto cristal azogado” y el sol, que “como un vidrio redondo y opaco / con paso de enfermo camina al cenit”, recuerdan sin duda a las imágenes del espejo (“azogue sin cristal”) y a la de la figura que camina hacia el ocaso en “Argamasilla del mar”, mientras que el “cielo de zinc” y el motivo del color gris aparecen recurrentemente en otros poemas de la sección I del Diario, como XXX, “Monotonía”:

El mar de olas de zinc y espumas
de cal, nos sitia
con su inmensa desolación.
.....
Las horas son de igual medida
que todo el mar y todo el cielo

¹²³ El adjetivo ‘estañado’ se aplicaba frecuentemente a los espejos, ya que el estaño se usaba en aleación con el mercurio para su fabricación.

¹²⁴ Especialmente en los “Poemas del mar” de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908) de Tomás Morales y los *Versos del mar y de los viajes* (1912) de José del Río Sainz. Véanse, J. J. Suárez Cabello, *Introducción al estudio de la lengua poética de Tomás Morales*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1985; A. Sánchez Robayna, “Tomás Morales en su centenario”, en *La sombra del mundo*, Valencia, Pre-textos, 1999, pp. 109-123; O. Guerra, *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002; y Luis Alberto de Cuenca, “José del Río Sainz”, en *La poesía y el mar/A Poesía e o Mar*, Madrid, Visor, 1998, pp. 33-44.

¹²⁵ Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, A. Aguado, 1955, vol 4., p. 662.

gris y blanco, seco y duro;
 cada una es un mar, y gris y seco,
 y un cielo, y duro y blanco.

Sea como fuere, lo cierto es que el Rubén marino, ya sea como poeta o como “periodista del mar”, se encuentra muy presente en el *Diario* y de manera especial, creo, en “Argamasilla del mar”. En general, creo que resultaría poco verosímil que Juan Ramón, después de haberse transformado él mismo en poeta del mar desde su partida de Cádiz (con el cuadro de Böcklin siempre presente en su imaginación durante el todo el trayecto), hubiera dejado de tributarle a Rubén (a quien siempre consideraría un poeta esencialmente marino), un homenaje de esa naturaleza, y sobre todo mientras se hallaba escribiendo a bordo del mismo barco en que había viajado el nicaragüense, siguiendo su misma ruta y el mismo día en que había conocido la noticia de su muerte. Para rendirle tal homenaje pudo haberse servido de la imagen de Don Quijote, que parecía derivarse naturalmente de la asociación del paisaje marino con la llanura manchega y que, debido a la analogía percibida entre su regreso a la patria para morir y el del poeta nicaragüense, debió hacer revivir la antigua identificación de Rubén con Don Quijote como caballero andante/errante de la poesía.

VISIONES, MIRADAS Y ESPEJISMOS

La posible presencia de Rubén en “Argamasilla del mar” hace de él en cierto modo un poema jánico, pues, desde la perspectiva de la evolución poética de Juan Ramón, mira a la vez al pasado y al futuro. Porque si la imagen de Don Quijote nos remite a la decisiva influencia que Rubén Darío ejerció sobre el poeta e igualmente a su temprana vinculación con el simbolismo visionario, al mismo tiempo, el marco en el que se inserta dicha imagen (especialmente por su énfasis en la percepción visual y, de nuevo, por la propia presencia de Don Quijote) revela ya otro tipo de influencias que serán decisivas en su evolución posterior. La más importante de ellas, como veremos, será la de José Ortega y Gasset, influencia de carácter fundamentalmente intelectual, toda vez que, a esas alturas, Juan Ramón había logrado superar por sí mismo el magisterio poético de Darío, el único, en realidad, que llegaría a reconocer como tal a lo largo de su vida.

El sentido de la transformación intelectual y poética por la que atraviesa Juan Ramón en los años anteriores a la composición del *Diario* fue explicado en su día por Javier Blasco como efecto de la progresiva

asimilación del pensamiento de Ortega¹²⁶. Uno de los aspectos en los que Blasco ha hecho más énfasis al estudiar la influencia de Ortega en la poesía de Juan Ramón por esas fechas ha sido el de la importancia que adquiere en ella la mirada como forma de intelección de la verdadera esencia de la realidad. Se trata de una mirada que no pretende servirse de los objetos para representar, al modo simbolista, estados de conciencia del sujeto, sino para indagar en el ser último de esos mismos objetos, una mirada, en fin, que acaba finalmente teniendo tanta relevancia como la realidad sobre la que se proyecta o como el propio sujeto del que parte.

Todo ello aparecería planteado en un libro, las *Meditaciones del Quijote*, que Juan Ramón leyó con especial atención por haberse encargado de su edición como responsable de las publicaciones de la Residencia de Estudiantes, iniciando una colaboración con Ortega que acabaría por estrechar aún más la relación entre ambos. Así relataría ese proceso de aproximación el propio Juan Ramón:

Cuando se iniciaron las Publicaciones de la Residencia, de las cuales yo me ocupaba con el presidente, el primer libro que dimos fue el de las *Meditaciones del Quijote*, cuya edición cuidé con el mayor esmero. La prosa de Ortega me ganaba más cada vez. El descorría velo tras velo ideológico, con la destreza que ya nunca habrá de abandonarle, y a atraer, con su cambiante posición de clarividencia seguida, horizontes y horizontes a su propio centro. “Imán de horizontes” le llamé.¹²⁷

La influencia de Ortega en el *Diario*, libro que paradójicamente no llegó a ser del agrado del filósofo¹²⁸, se pone de manifiesto en la importancia que en el libro tiene la mirada. A ese respecto, Blasco ha destaca-

¹²⁶ Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez : desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

¹²⁷ En *Antología general en prosa: (1898-1954)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 846.

¹²⁸ Así lo recuerda Alegre Heitzman en el segundo volumen de su edición del *Epistolario*. Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II (1916-1936)*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006. Una carta dirigida por Juan Ramón a Ortega, fechada el 14 de marzo de 1917, da cuenta del envío de las “primeras capillas del *Diario* –una tercera parte del libro” (*Ibid.*, p. 31) con la promesa de enviarle el resto más tarde. Ortega responderá: “He esperado vanamente las subsiguientes capillas de su *Diario* que me habían sido prometidas. La impresión que me han dejado las leídas es un poco confusa y preveo que las restantes corregirán y aclararán mi juicio” (*Ibid.*, pp. 31-32). Alegre Heitzman destaca que la opinión de Ortega sobre la nueva orientación de la poesía de Juan Ramón no cambia hasta *Eternidades*. Así en una carta de septiembre de 1918, el filósofo escribe: “Recibo estas espléndidas *Eternidades*. Me parece –con respecto al *Diario*– un afortunado cambio de rumbo. Para mi gusto es de lo más hondamente poético que usted ha hecho: mejor dicho, es un estrato sustancialmente más profundo que ahora halla usted dentro de sí” (*Ibid.*, p. 32).

do acertadamente el sentido casi programático que tiene en el libro el poema CLI, “Ausencia de un día”:

New York,
4 de junio.

Ahora, soñar es verte,
y ya, en vez de soñar,
vivir será mirar
tu luz, hasta la muerte.

¡Mirar tu luz! Ni sueño,
ni ensueño. Solo amor,
más fácil y mejor
que el sueño y el ensueño.

¡Muera mi fantasía!
Tocar, gustar, oler,
oír, ver... esclarecer
tu verdad con la mía;
pues que tú me has dejado,
con tu oculto fluir,
para tu sonreír
como un iluminado.

¡Qué claros campos riegas,
derecho, oh río, hoy!
¡Ahora si que voy
por las eternas vegas!¹²⁹

En realidad, el sentido del poema aparecía prefigurado en “Elegía alegre” (vinculado al *Diario* y publicado como inédito del mismo por Sánchez Barbudo, pero asignado por Blasco y Domínguez Sío a *Viajes y Sueños*) que está fechado el 6 de febrero, es decir, dos días antes que “Argamasilla del mar”:

Mirar, a veces, es pensar. En su infinito movimiento alegre, el mar me piensa y me da, hecha, una hermosura maravillosa como mi pensamiento en su mejor hora. Se dijera, el mar, un pensamiento mío sobre el mar.

Nada mejor que este mirar lo cercano y lo lejano y lo lejano a norte, a este, a sur, a oeste, sentirse el alma colgada de los cuatro innumerables espectáculos. Un punto surgen en mi mente, con

¹²⁹ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 159.

su mala costumbre, las ideas, pero es borrada cada una por una y nueva ola en la mar, en mis ojos, que las sepultan, para siempre en luces, en colores, en sonidos. ¡Siempre vence el inmenso olvido del mirar!

¡Mirar, mirar, solo mirar, y ver mi pensamiento como un muerto que, cayendo en el mar, se pierde al punto de caer, cuyo recuerdo es solo una limpia y llena alegría superficial, más bella, mil veces, para mí mismo que mi fantasía, a pesar de tanto verso en contra! Elegía: El pensamiento de los ojos.¹³⁰

Tal como se puede apreciar, esa nueva manera de mirar aprendida de Ortega se convierte en el *Diario*, como ha subrayado Blasco, en un instrumento decisivo para la superación del simbolismo, del mismo modo que el vitalismo orteguiano, y seguramente la influencia personal de Zenobia, habían ido despejando igualmente las últimas reminiscencias decadentistas de su obra¹³¹. Como ha señalado Blasco: “Con el Diario se inaugura una nueva forma de mirar (y de ver) la realidad. Las páginas de *Rimas* estaban llenas de “visiones”, de “quimeras”, de espectros” [...] Sin embargo, en el *Diario* (ya en *Sonetos espirituales* y en *Estío*, hay atisbos de ello) se percibe la voluntad de escapar de la atrofia subjetivista”¹³².

Así pues, Ortega le enseña a Juan Ramón a mirar fuera de sí mismo, tal como el propio filósofo proponía en la presentación de *El espectador* (1916), que había aparecido en la revista *España* el 20 de enero de 1916 (precisamente el día en que Juan Ramón partía de Madrid en dirección a Cádiz)¹³³ y en cuya sección “Filosofía” pensaba Ortega incluir un ensayo, que finalmente no llegó a publicar, con el sugerente título de “La superación del idealismo o subjetivismo”¹³⁴. El sujeto poético del *Diario* es, pues, literalmente un espectador en el sentido que Ortega da al término, es decir, alguien que mira a su alrededor intentando penetrar en el significado de las cosas. De ahí que el *Diario* sea, de entre los libros

¹³⁰ *Ed. cit.*, vol. 2, t. 2, p. 621. El texto recuerda al poema LI del *Diario*, fechado el 10 de febrero.

¹³¹ Para Blasco, “El *Diario* es un ‘diario’, sin duda, pero el “yo” que emerge de su discurso ya no es una conciencia atormentada, condenada a explorar eternamente los fantasmas que pueblan sus galerías interiores, sino que, por el contrario, es un “yo” que, habiendo descubierto (gracias a Ortega) que es posible “salvarse en las cosas del naufragio de lo íntimo”, está aprendiendo que es en la realidad, en la circunstancia, donde el “yo” se construye como conciencia. Javier Blasco, “Introducción”, *ed. cit.*, vol. 1, t.2, p. 10.

¹³² *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 28.

¹³³ Publicado en *España*, 52 (1916), p. 8.

¹³⁴ Véase N. Orringer, “Ortega, psicólogo y la superación de sus maestros”. *Azafea: Revista de Filosofía*, 19 (2009). Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/3594>.

de Juan Ramón, aquel en el que encontramos un mayor número de alusiones, en todas sus variantes, a la percepción visual y, por tanto, un mayor número de términos (utilizados por el poeta en un sentido tanto literal como simbólico) pertenecientes al campo semántico de la vista.

Pero lo más relevante de esta preeminencia de la mirada en el *Diario* quizá sea el modo en que se dirige sobre sí misma, reflexionando sobre su naturaleza y límites, lo que explicaría la importancia que adquiere en el libro el motivo de la confusión visual y, en general, de la alteración de la percepción¹³⁵. Por ello, desde esa mirada autorreflexiva, tan característica, por lo demás, del arte moderno, el *Diario* enlazaría paradójicamente con una tradición literaria, la barroca, en la que la mirada es asimismo objeto de problematización y reflexión, y que, aunque remota, acaba de un modo u otro aflorando en el texto por medio de motivos de tan larga tradición como el de la confusión entre el sueño y la realidad o el del “engaño a los ojos”. Pero sobre todo enlaza inevitablemente con una obra como el *Quijote*, que, precisamente por estar basada en esa misma problematización de la percepción, había servido a Ortega para desarrollar su particular teoría del conocimiento en las *Meditaciones*. Por ello, no es de extrañar que el *Quijote* esté de algún modo presente en el *Diario*, y no solo de manera explícita, como ocurre en “Argamasilla del mar”, sino también en pasajes donde, de alguna manera, el carácter “oscilante” de la realidad (por utilizar la conocida expresión acuñada por Américo Castro¹³⁶) entre lo subjetivo y objetivo, ocupa un lugar central. Así se puede observar, por ejemplo en CXVIII, “Alta noche”

New York solitario ¡sin un cuerpo! ...Y voy despacio, Quinta avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo. De pronto, no sé si cerca o lejos,

¹³⁵ Quizá uno de los textos más representativos de la importancia que adquiere la percepción (y la confusión) visual en el *Diario* sea el conocido CXI, “La Luna”: “-¡La Luna! -¿A ver? -Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves ... ? -Deja, ¿a ver? No ... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?” (*ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 131).

¹³⁶ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1925, p. 80.

como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando. El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...¹³⁷

Aunque el texto arranca de una percepción acústica, Juan Ramón la encauza hacia el ámbito de lo visual al evocar un paseo por las denominadas Playas de Castilla, paraje extenso y solitario entre Palos de la Frontera y Moguer frecuentado por contrabandistas (y, por tanto, patrullado habitualmente por carabineros) en las que la franja de arena, ancha y alargada, distorsiona la percepción de las figuras que se acercan desde la lejanía. Lo mismo ocurre, por efecto de la extensión de la llanura manchega, en el *Quijote*, donde asistimos a más de un encuentro de los protagonistas con personajes que se acercan desde la lejanía y cuya identidad no se revela hasta que se encuentran frente al caballero¹³⁸.

Pero la influencia de las *Meditaciones* en el *Diario* no se manifiesta solo en el papel central que tiene en el libro la mirada, ni en la presencia de motivos y técnicas características del *Quijote*, sino también en el uso de imágenes procedentes del propio libro de Ortega, como ocurre, según veremos, precisamente en “Argamasilla del mar”.

Ello es especialmente visible, como se ha indicado, en los bloques textuales que flanquean en el poema la visión de Don Quijote y Sancho marchando hacia el crepúsculo, bloques que forman respectivamente los tres primeros versos, por un lado, y los dos últimos, por otro, y que dibujan entre ambos el paisaje en el que surge dicha visión. El punto de partida es la ya examinada comparación entre el mar y la llanura manchega (“Sí. La Mancha, de agua..”), a la que se añade la imagen igualmente tradicional de esa misma llanura como desierto e igualmente la que compara en ambos sentidos el mar con el desierto y, a la inversa, el desierto con el mar (recuérdese el “desierto ondulante” de

¹³⁷ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 135.

¹³⁸ “Mientras esto pasaba, vieron venir por el camino donde ellos iban a un hombre caballero sobre un jumento, y cuando llegó cerca les pareció que era gitano; pero Sancho Panza, que doquiera que vía asnos se le iban los ojos y el alma, apenas hubo visto al hombre, cuando conoció que era Ginés de Pasamonte” (XXX). *Ed. cit.*

Rubén), imágenes que se superponen en el segundo verso, “Desierto de ficciones líquidas”. Este segundo verso, que proyecta el significado del “desierto” hasta la “nada” final del poema, funciona como nexo que enlaza el paisaje descrito en los tres primeros versos con la imagen de Don Quijote que desarrollan los versos siguientes, y lo hace por medio de la imagen de las “ficciones líquidas”. En el DRAE de 1884 encontramos la siguiente definición de “ficción”: “Acción o efecto de fingir / Simulación con que se pretende encubrir la verdad o hacer creer lo que no es cierto.” El término se refiere, por tanto, a una invención o imagen falsa. Pero donde el significado que el término tiene en el poema se nos revela con mayor claridad es, creo, en el conocido pasaje de *La vida es sueño* de Calderón: “¿Qué es la vida? Una ilusión / Una sombra, una ficción...” La ficción del desierto a la que alude Juan Ramón no puede ser más que un espejismo y, por tratarse de un desierto de agua y no de arena, esa ficción ha de ser necesariamente “líquida”. De ese modo, el espejismo que engendra el mar no es otro que la visión de Don Quijote y Sancho dirigiéndose hacia el crepúsculo, espejismo ciertamente paradójico, pues, frente a lo que es habitual en el desierto, que produce una imagen falsa de agua, lo fingido, en este caso, es la tierra, ya que el adjetivo “líquido” se refiere al origen de la ficción y no a su naturaleza.

En la poesía anterior de Juan Ramón, el espejismo aparece, asociado además al ocaso, en poemas como la “Dedicatoria. A la mujer escogida” de *Laberinto*: “No será tuyo el mundo... / Solo, en el lento ocaso, vibrará el espejismo de una aldea de oro”¹³⁹; y específicamente asociado al mar en el poema LXXII de *Elegías*, ubicado genéricamente en una “ciudad atlántica”: “En el ocaso hay dorados espejismos...”¹⁴⁰.

Finalmente, el motivo del espejismo asociado al ocaso reaparecerá en la poesía posterior y significativamente en un libro que tiene numerosos vínculos con el *Diario*, como es *Animal de fondo*. Allí, en “De un oasis eterno de lo interno” leemos: “Me está llamando siempre / en los hermosos espejismos / que el ocaso nos abre en tierra o mar, / fondo tras fondo del oriente eterno”¹⁴¹. Del mismo modo, en “Sin tedio ni descanso” encontramos una “Ciudad jigante, gran concurso, que a mí vuelves en espejismo gris de agua”¹⁴² que no puede sino recordarnos a uno de los textos descartados del *Diario*, “Puerto”, donde Nueva York aparece presentada así a la llegada del poeta: “En una indecisa y sucia

¹³⁹ *Ibid.*, vol. 1, t. 1, p. 1265.

¹⁴⁰ *Ibid.*, vol. 1, t. 1, p. 546.

¹⁴¹ *Ibid.*, vol. 1, t. 2, p. 1180.

¹⁴² *Ibid.*, vol. 1, t. 2, p. 1154.

vaguedad en que el cielo hace como una corona con el suelo, surgen las torres de innumerables ventanas (vagamente verdes), como bajada la ciudad de su cielo o como en un espejismo”¹⁴³.

En cualquier caso, es necesario recordar que la imagen del espejismo no aparece como tal en el *Quijote*, donde, a lo más, nos encontramos con una realidad distorsionada por la distancia, como hemos visto, o bien, en el caso del caballero, por la locura. Sin embargo, sí la encontramos, y desempeñando además una importante función, en las propias *Meditaciones*:

En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha, y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno del espejismo. El agua que vemos no es agua real, pero algo de real hay en ella: su fuente. Y esta fuente amarga, que mana el agua del espejismo, es la sequedad desesperada de la tierra.

Fenómeno semejante podemos vivirlo en dos direcciones: una ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra irónica, oblicua cuando la vemos como tal espejismo, es decir, cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge.¹⁴⁴

Enfrentado por un camino u otro al paisaje de la Mancha durante su viaje, Juan Ramón no puede evitar que la poderosa imagen trazada por Ortega en el libro a propósito de ese mismo paisaje manchego acabe aflorando en “Argamasilla del mar”¹⁴⁵.

En realidad, Ortega utiliza en el fragmento la imagen del espejismo para enfrentar, a propósito del *Quijote*, la novela caballeresca y la realista: “La novela de aventuras, el cuento, la épica, son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera: necesita del espejismo para hacérselo ver como tal”¹⁴⁶. Sin embargo, ajeno a cualquier interés teórico en la novela¹⁴⁷, el poeta parece prestar

¹⁴³ *Ibid.*, vol. 1, t. 2, p. 285.

¹⁴⁴ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, vol. 1., p. 384.

¹⁴⁵ En el poema se pueden advertir también ciertos ecos de otro párrafo de las *Meditaciones*: “Es ahora para nosotros el campo de Montiel un área reverberante e ilimitada, donde se hallan todas las cosas del mundo como en un ejemplo. Caminando a lo largo de él con Don Quijote y Sancho, venimos a la comprensión de que las cosas tienen dos vertientes [...] Sobre la línea del horizonte en estas puestas de sol inyectadas de sangre, — como si una vena del firmamento hubiera sido punzada —, levántanse los molinos harineros de Criptana y hacen al ocaso sus aspavientos” (*Ibid.*, p. 385).

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Véase (sobre todo en relación con XLVII, “Fiesta natural” y CLII, “La moral en

más atención a ese modo particular de mirar que según Ortega se halla implícito en la novela realista: la mirada que “denuncia” el espejismo, pero que, al mismo tiempo, lo retiene dentro de sí: “De suerte que no es solo el *Quijote* quien fue escrito contra los libros de caballerías, y, en consecuencia, lleva a éstos dentro, sino que el género literario “novela” consiste esencialmente en aquella intususcepción”¹⁴⁸.

Al margen de su relevancia en el terreno de la teoría de la novela, la idea sugerida por Ortega resulta especialmente interesante para el análisis de “Argamasilla del mar” y, en general, del *Diario* en su conjunto. Efectivamente, en el poema podemos ver cómo Juan Ramón se sitúa al mismo tiempo dentro y fuera (recuérdese en XXXIX, “Menos”: “Más fuera estoy / de todo, estando más adentro / de todo”),¹⁴⁹ con respecto al espejismo que describe. Así, si por un lado nos ofrece, desde dentro, la misteriosa visión de Don Quijote y Sancho dirigiéndose al crepúsculo (imagen que todavía, en su patetismo, parece seducirle), al mismo tiempo, desde fuera (o, como diría Ortega, de “manera oblicua”), se esfuerza en subrayar la condición de mera “ficción líquida” de dicha visión.

Esa mirada “oblicua” en la que conviven lo ideal y lo real tiene además una importante consecuencia en la práctica poética:

Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca: esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela. De suerte que, hablando con rigor, la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino solo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal.¹⁵⁰

La afirmación del potencial poético que presenta la realidad (aunque solo en la medida en que su representación incorpore a la vez lo ideal) constituye un inequívoco cuestionamiento del realismo en su acepción

el amor”) el estudio de M^a Ángeles Sanz Manzano, “De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela”, *Revista de Literatura*, LXV, 130 (2003), pp. 471-500.

¹⁴⁸ *Ed. cit.*, p. 384.

¹⁴⁹ *Ed. cit.*, vol. 1, t. 2, p. 85.

¹⁵⁰ *Ed. cit.*, p. 384.

común, pero también de cualquier forma de “idealismo”, incluido el implícito en la tradición simbolista (en la que, por utilizar los términos de Ortega, lo real estaría al servicio de lo ideal), postulándose de ese modo una mirada en la que ambos elementos no solo coexisten, sino que se presuponen mutuamente¹⁵¹. Como escribirá Juan Ramón en XLVI, “New York postal”: “No sé si el sueño era mejor o peor que la realidad. A veces me parece más bello. A veces parece más bella la verdad en su fealdad misma como el descubrimiento de una ignorada fuerza humana que tiene su hermosura en sus defectos propios. Así, nunca he sentido el arrepentimiento de ahora por haber enviado a través del mar estas N. Y. de colorines que venden en la N. Y. grande, sucia, negra y huracanada. El *todo es siempre menos* podría convertirse aquí en *todo es de otro modo*”¹⁵². Ciertamente, Juan Ramón parece haber tomado como punto de partida en el *Diario* esa legitimación poética de la realidad o redención de la realidad como materia poética que aparece formulada en las *Meditaciones*, pero, en su caso, siguiendo un procedimiento inverso al descrito por Ortega, pues, como se pudo observar en el libro, y especialmente en su sección III (así por ejemplo en “La negra y la rosa”), habría intentado más bien buscar lo ideal dentro de lo real, o al menos entre lo real¹⁵³.

De ese modo, el motivo del espejismo, presente ya con anterioridad en la obra de Juan Ramón, adquiere un nuevo significado a la luz de la influencia que en él ejercen las *Meditaciones*, y es, a mi juicio, esa la razón por la que se hace presente al mismo tiempo que la figura de Don Quijote y el paisaje de la Mancha, como si una atrajera a las otras, en “Argamasilla del mar”.

EL ESPEJO DEL MAR

Como acabamos de ver, la imagen del espejismo marino o “ficción líquida” descrita en “Argamasilla del mar”, que pone de manifiesto la profunda influencia que ejerce Ortega en Juan Ramón por estas fechas,

¹⁵¹ Blasco se ha referido a “la pugna de la realidad por revelarse en toda su plenitud, y la pugna del yo por hacer inteligible esa revelación nombrándola. Y en tal pugna, ambas realidades, el yo y las cosas, son imprescindibles”. “Introducción”, *ed. cit.* vol. 1., t. 2., pp. 28-9.

¹⁵² *Ed. cit.*, vol.1, t. 2, p. 252-253.

¹⁵³ Como ha señalado Blasco, en el *Diario*: “la realidad fenoménica tiene gran importancia en sí misma, porque el poeta sabe que, desde su limitación apariencial, los fenómenos hablan de otra realidad trascendente, oculta, a la que la poesía puede servir de vehículo” (*Ibid.*, p. 24). Una interesante aproximación a la ubicación del pensamiento de Ortega con respecto al simbolismo puede verse en Constanza Nieto Yusta, “Fuera del mundo, dentro del arte. Correspondencias entre Baudelaire y Ortega”, *Boletín de Arte*, 37 (2016), pp. 149-156.

implica una negación del universo visionario del simbolismo, por mucho que se trate de una negación formulada en este caso desde dentro del propio simbolismo. Pero, mostrando de nuevo la importancia que la mirada y la percepción visual tienen en el libro, Juan Ramón se sirvió en el poema de otro fenómeno visual, el del reflejo en el espejo, para cuestionar mediante una nueva reflexión sobre la mirada (y, de nuevo, desde dentro) elementos esenciales de la poética simbolista.

En los libros de Juan Ramón anteriores al *Diario*, el espejo aparece asociado al desdoblamiento de la imagen del poeta que se da con frecuencia en los primeros años (como en *Rimas*, XXXVIII y LII), pero, sobre todo, funciona en ellos como un medio que transfigura, embellece e idealiza la realidad. Así, por ejemplo, lo encontramos en “Mañana nupcial”, de *Laberinto*:

Por los espejos se idealiza la mañana
 en una alegoría distante y solitaria ...
 la fronda es más de ensueño, el oro es más de plata,
 el amor más sereno, las voces más fantásticas.¹⁵⁴

Sin embargo, en esos mismos libros, Juan Ramón se mostraba ya consciente de la falsedad de la imagen idealizada ofrecida por el espejo, tal como se puede observar, por ejemplo, en “Jardín en el espejo”, de *Poemas mágicos y dolientes*:

Jardín en el cristal; ventana abierta
 a otros parques; beldad no conocida,
 que eres el norte para el sur, el este
 para el oeste; ¡falsa maravilla!¹⁵⁵

Esa conciencia de la falsedad de lo reflejado y embellecido en el espejo hará que, ya bajo la influencia del pensamiento de Ortega, el poeta denuncie la falsedad de esa imagen frente a la autenticidad de la vida. Así se observa ya en “Elegía”, de *Sonetos espirituales*:

Todo el otoño humano, libre, torna
 a esta tarde postrera y encendida,
 como a un suave nido palpitante;
 en que desde el espejo que trastorna
 mi ilusión, me contemplo en esta vida
 más bella que el ensueño ¡y más distante!¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Ed. cit.*, vol.1, t. 1, p. 1275.

¹⁵⁵ *Ibid.*, vol.1, t. 1, p. 1027.

¹⁵⁶ *Ibid.*, vol.1, t. 1, p. 1565.

En el poema aparecen confrontados la “ficción” del “ensueño” del espejo y la realidad vital, una oposición que se manifestará de nuevo, como hemos visto, en “Ausencia de un día” y “Elejía alegre”. En el caso de “Argamasilla del mar”, Juan Ramón se sirve de una imagen que ya había esbozado antes en un poema de *Melancolía*, LXXXVII, en el que, al referirse al “sol blanco de crepúsculos de tormenta” (y recuérdese la importancia del blanco en la descripción de los paisajes marinos de la sección II) había escrito unos versos que concentran buena parte de los motivos que encontraremos después en “Argamasilla del mar”:

¡Sol que recuerdas mares de otros países, campos
de enero, estepas lívidas, espejos sin estaño
-que, de pronto, se quedan sin estampas- extáticos
ojos de ciego, sin miradas y sin párpados!¹⁵⁷

Así pues, la imagen del espejo anulado estaba presente con anterioridad en el imaginario de Juan Ramón, asociada ya entonces a una serie de elementos que, re combinados, volvemos a encontrar en “Argamasilla del mar” formando parte de la metáfora que asocia el mar con la llanura: “mares de otros países, campos / de enero, estepas lívidas, espejos sin estaño”. Ahora, el poeta se sirve además de dos imágenes que remiten a otros tantos fallos en la capacidad del espejo para reflejar los objetos, capacidad que depende tanto del azogue (mezclado habitualmente con estaño), como del cristal que lo cubre, ya se trate del “azogue sin cristal” del penúltimo verso o bien del “espejo picado” (debido a la degradación o pérdida del azogue bajo el cristal), del último, ambos con ecos del “espejos sin estaño” del poema de *Melancolía*, pero también, del “cristal azogado” de la “Sinfonía en gris mayor”.

Pero, como veremos, en “Argamasilla del mar”, Juan Ramón dará un nuevo significado a la imagen del espejo anulado al asociarlo al espejismo dentro de la reflexión sobre la mirada y sus límites característica del libro y resultante de la influencia de Ortega, sobre todo al vincularlo con la moderna tradición poética que, por medio de la imagen del espejo, había hecho del mar una metáfora del ser del hombre.

En un estudio reciente¹⁵⁸, Marie Blain-Pinel ha rastreado el origen de la metáfora del mar como espejo del hombre en los paisajes marinos de *El genio del cristianismo* (1802), en los que Chateaubriand presenta el mar como manifestación de la grandeza divina, invistiéndolo de un sentido trascendente mediante el cual romperá con la visión que la poesía había

¹⁵⁷ *Ibid.*, vol.1, t. 1, p. 1216.

¹⁵⁸ Marie Blain-Pinel, *La mer, miroir d'infini*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. <https://books.openedition.org/pur/30568?lang=es>.

transmitido hasta entonces del mar como espacio asociado al terror del viajero o a la recreación mitológica, significados que para la autora se hallan aún presentes en poetas como Chenier o Lamartine. Ese sentido trascendente se manifestaría asimismo en otros poetas, como Edgar Quinet o Victor Hugo para confluir finalmente en Baudelaire, quien lograría extraer de la metáfora todo su potencial significativo al convertir el mar en imagen del interior del hombre. Blain-Pinel estudia la presencia del mar en distintos textos de Baudelaire como “Un Voyage à Cythère” “Le voyage”, “Mœsta et errabunda”, “Obsession”, “Le Confiteur de l’artiste” o “Déjà!” de *Petits poèmes en prose* (XXXIV), analizando en ellos la proyección del mar sobre los dos polos de la poética baudelaيرية, “spleen” e ideal. Sin embargo, el poema al que dedica más atención es inevitablemente “L’Homme et la Mer”, en el que Baudelaire, valiéndose de la metáfora del espejo, presenta lo infinito del mar como correlato de lo infinito del alma del hombre:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
 Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton coeur
 Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
 Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes;
 O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 O lutteurs éternels, ô frères implacables!

Juan Ramón debió tener muy presente en las secciones II y IV del libro tanto este como otros poemas de tema marino de Baudelaire, a quien, como sabemos, conocía desde sus años juveniles de Moguer¹⁵⁹,

¹⁵⁹ Sobre la recepción inicial de Baudelaire por Juan Ramón véanse Richard Cardwell, *Juan Ramón Jiménez: the Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Berlin, Colloquium, 1977 y especialmente Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca: lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 99-108.

pero al que, como ha demostrado Soledad González Ródenas, solo empezó a leer con atención mucho más tarde¹⁶⁰. Así, del mismo modo que la huella de “Dèjà!” resulta evidente en XXXIII, “Estrellas”, y sobre todo en LIV, “Llegada ideal”, creo que el poema anterior (con la invocación a un “tú”, “O mer...”, del que parece derivarse, trascendentalizado, el de todos los poemas marinos del *Diario*) resuena claramente en los conocidos versos de XLI, “Mar”:

Parece, mar, que luchas
— ¡oh desorden sin fin, hierro incesante!
por encontrarte o porque yo te encuentre.¹⁶¹

E igualmente en los de XXIX, “Soledad”:

Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen.¹⁶²

Ciertamente, no resulta extraña la presencia de “L’Homme et la Mer” en el *Diario*, pues en el ejemplar de *Les fleurs du mal* (en edición de 1917, pero con ex libris de 1919)¹⁶³ que se conserva en la biblioteca de Moguer, el propio Juan Ramón lo señaló en una anotación, junto con “La Beauté”, como una de las fuentes de su poesía. Por ello, frente al comentario que hace Gicovate a dicha anotación en el sentido de que, si ambos poemas son fuentes de la poesía de Juan Ramón “lo son de manera muy general e imprecisa, como lo son de toda la poesía moderna¹⁶⁴”, creo que se puede afirmar que en este caso la influencia es directa y evidente.

Pero en “Argamasilla del mar” en concreto, el poema de Baudelaire que deja más huella no parece ser tanto “L’Homme et la Mer”, como otro en el que el poeta utiliza igualmente la imagen del mar como espejo para ilustrar el inevitable paso del ideal al *spleen*. Se trata de “La musique”, articulado en torno a otra metáfora de tradición romántica, la que identifica en este caso la música con el mar:

¹⁶⁰ Para González Ródenas las “lecturas profundas de los maestros del simbolismo francés, excepción hecha de Verlaine, son [...] más tardías, o al menos demuestran que los releyó, y muy atentamente, en fecha tardía (*op. cit.*, p. 108).

¹⁶¹ *Ibid.*, vol 1, t. 2., p. 86.

¹⁶² *Ibid.*, vol 1, t. 2., p. 78.

¹⁶³ Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal: 1857-1861*, ed. de Ad. Van Bever, Paris, G. Crès et Cie, 1917

¹⁶⁴ Bernardo Gicovate, *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 84.

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!

Los últimos dos versos parecen resonar en “Oh mar, azogue sin cristal, / espejo picado de la nada”) de “Argamasilla del mar”, sobre todo porque esa “nada” es la imagen que utiliza el poeta en otros poemas de la sección II para referirse a la “desesperación” que causan en el viajero la monotonía del viaje y la uniformidad del paisaje, un paisaje que aparece descrito así en XXX, “Monotonía” (1 de febrero)

El mar de olas de zinc y espumas
de cal, nos sitia
con su inmensa desolación.
Todo está igual — al norte,
al este, al sur, al oeste, cielo y agua — ,
gris y duro,
seco y blanco.¹⁶⁵

En XXXVII, ese mismo paisaje, presentado como un “duro campo llano, / de minas agotadas, / en un arruinamiento / de ruinas”, aparece finalmente descrito con una sola palabra:

¡Nada! La palabra, aquí, encuentra
hoy, para mí, su sitio,
como un cadáver de palabra
que se tendiera en su sepulcro
natural.
¡Nada!¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Ed. cit.*, vol 1, t. 2., p. 78.

¹⁶⁶ *Ibid.*, vol 1, t. 2., p. 83.

Pero es sobre todo en XLV, titulado significativamente “Hastío”, donde el poeta, al comparar las infinitas olas del mar con las aparentemente infinitas horas del viaje, asocia expresamente esa misma “nada” a la “desesperanza”:

Su desnudez es tanta,
que ya no es. Semejan
a la desesperanza muerta en tedio,
que nada da y nada espera.¹⁶⁷

De ese modo, al intentar plasmar la experiencia del aburrimiento del viaje por mar, Juan Ramón parece recuperar la imagen del mar en calma como espejo del hastío y la desesperación interior de “La musique”. La paradoja estriba, en este caso, en que ese mar que no refleja nada como espejo es al mismo tiempo un reflejo de la nada, es decir, de la vivencia del tedio. Se trata, por tanto, de un símbolo que se contradice a sí mismo como tal, en tanto, siguiendo una técnica característicamente simbolista, sugiere por un lado la identificación entre el sujeto y el mar, pero, al mismo tiempo, por su énfasis en el rechazo de la “falsedad” del espejo, evita desarrollar cualquier imagen basada en esa misma identificación, representando, por el contrario, el mar como un elemento más de esa realidad que, según hemos visto, aparece redimida como materia poética en el *Diario*¹⁶⁸.

La presencia de “La musique” en el *Diario* resulta especialmente interesante, pues, como ha recordado González Ródenas en su imprescindible libro, Juan Ramón traduciría el poema más tarde, en 1937, durante su estancia en Cuba¹⁶⁹, una traducción que fue incluida por Ángel Crespo en *Guerra en España*:

¡La música me coje a veces como la mar!
A mi pálida estrella,
bajo un techo de bruma o en una vasta atmósfera,
yo me hago a la vela.
El pecho adelantado y llenos los pulmones
lo mismo que la lona,

¹⁶⁷ *Ibíd.*, vol 1, t. 2., p. 89.

¹⁶⁸ Como ha señalado Blain-Pinel: “La mer offre à l’homme une image idéale de lui-même, au sens platonicien du terme, mais elle ne le dispense pas de se retrouver face à soi dans l’étroit champ du réel”

¹⁶⁹ Zenobia escribe: “...por la tarde le ayudé a J. R. con una traducción de ‘La musique’ de Baudelaire. Me alegró mucho que incorporara, al menos, dos de mis sugerencias”. Zenobia Camprubí, *Diario. 1. Cuba, 1937-1939*, Madrid, Alianza Tres / Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 126. Citado por González Ródenas, *op. cit.*, p. 73.

escalo el lomo de la ola amontonada
 que la noche me borra.
 Siento vibrar en mí la pasión multiforme
 de un navío que sufre;
 la bonanza, la tempestad y sus convulsiones
 sobre la inmensa cava
 me mecen.
 ¡Y otra vez, calma plena, ancho espejo,
 de mi desesperanza.¹⁷⁰

La lectura del poema de Baudelaire debió impresionar hondamente a Juan Ramón, quien, de hecho, se había referido a él previamente en un texto de 1921, esbozando además entonces una primera traducción del verso inicial, al que llamó “verso mágico de Baudelaire”¹⁷¹.

En cualquier caso, los ecos de Baudelaire en “Argamasilla del mar” y en el conjunto de los poemas marinos del *Diario* se enmarcarían dentro del interés que empieza a mostrar Juan Ramón por Baudelaire en torno a la fecha de composición del libro, un interés que se extendería igualmente, según González Ródenas, a otros simbolistas que habían quedado en cierto modo oscurecido por la temprana devoción del poeta por Verlaine¹⁷². En ese sentido, leer el *Diario* como resultado de un regreso tardío a Baudelaire proporcionaría asimismo una nueva perspectiva para la comprensión de los poemas en prosa de ambientación urbana del libro, a los que habitualmente, y desde la creencia en una influencia general de época, se ha reducido la búsqueda de la presencia del poeta francés en el *Diario*¹⁷³.

¹⁷⁰ En Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*, ed. de Soledad González Ródenas, Granada, Point de lunettes, 2009, p. 131.

¹⁷¹ En las “(Ideas para un) prólogo (urjente)” que Juan Ramón escribió para el catálogo de una exposición de Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm celebrada en 1921, y que fueron recogidas por Ángel Crespo en *Juan Ramon Jiménez y la pintura*, se encuentra una nota titulada “Eva Aggerholm de Vázquez-Díaz” en la que, al referirse al trabajo de la escultora, traduce, modificándolo, el primer verso en términos muy similares a los de 1937: “Yo la llamaría ‘marinera de la escultura’, navegando por estas aguas de formas rítmicas, músicas; que podría parafrasear, a cada ola, en su errancia, el verso mágico de Baudelaire: ‘A veces, la escultura me coje como un mar’” (*op. cit.*, p. 221).

¹⁷² Como ha recordado González Ródenas, esa relectura tardía (en una época en la que el poeta afirmaba haberse “dado de baja de Francia”) había sido ya advertida en 1943 por Cernuda: “Lo que sí consigue más tarde, en su labor posterior a 1915, es alejarse de los simbolismos menores [...] para quedarse sólo con los simbolistas mayores” Luis Cernuda, “Juan Ramón Jiménez (1942)”, en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 173-193, p. 185. Citado por González Ródenas, *op. cit.*, p. 158. Sobre la respuesta de Juan Ramón véase González Ródenas, *ibid.*, pp. 157-159.

¹⁷³ De fechas muy próximas es el volumen de las traducciones de los poemas en prosa de Enrique Díez Canedo. Carlos Baudelaire, *Poemas en prosa*, trad. E. Díez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.

En definitiva, “Argamasilla del mar” constituye un buen ejemplo de la complejidad poética del *Diario*, centro que es de la no menos compleja trayectoria de su autor. Por un lado, se trata de un poema marino que, como otros de la misma sección, describe con ojo de pintor el paisaje invernal del Atlántico Norte, sobre el que el poeta proyecta la desolación que le causa el tedio del viaje. Por otro, revela huellas de autores y textos que de un modo u otro Juan Ramón tiene presentes por distintos motivos en esas fechas. La similitud de la extensión del mar con la llanura manchega, reciente aún en la memoria del poeta y objeto de algunos poemas del libro, parece arrastrar inevitablemente tras de sí la imagen de Don Quijote, que, como es sabido, adquiere múltiples significados en la España de la Edad de Plata. La novela de Cervantes había servido a Azorín como motivo de reflexión sobre la relación entre espacio y tiempo, tanto desde una perspectiva histórica como individual, una reflexión que se basa en la distorsión de la percepción espaciotemporal que experimenta durante su viaje por la Mancha en 1905 y que en muchos sentidos es similar a la que experimenta Juan Ramón durante su viaje por mar. Por otro lado, Don Quijote se presenta como símbolo hispánico de la búsqueda del ideal estético del modernismo tal como lo percibió en su momento Rubén Darío, con quien Juan Ramón parecería estar vinculando la figura del hidalgo en el poema, que fue escrito el mismo día en que el poeta conoció su muerte y a bordo del mismo barco en el que el nicaragüense regresó, como Don Quijote, para morir en su tierra, una asociación en la que se dejan sentir las múltiples resonancias que tiene en ambos autores el cuadro “La isla de los muertos” de Arnold Böcklin. En el poema se advierten además significativos ecos de textos marinos de Rubén, tanto de sus crónicas de viaje como de un poema tan importante en la poesía marina en español como es la “Sinfonía en gris mayor”. Por otro lado, la posible alusión a Rubén en el momento en que Juan Ramón se halla en trance de romper definitivamente con su pasado modernista-simbolista en dirección a una poesía de aliento más intelectual resulta especialmente interesante a la vista de la influencia que el pensamiento de Ortega, y especialmente las *Meditaciones del Quijote*, ejercen sobre el *Diario*. Así se pone de manifiesto no solo en los ecos del libro que encontramos en el poema, sino también en la importancia que tiene en este último un aspecto esencial del pensamiento de Ortega como es la reflexión sobre la mirada en tanto forma de intelección de la realidad. Dicha influencia se pone de manifiesto en la presencia en el poema de dos fenómenos visuales, el espejismo y el espejo, que le servirán a Juan Ramón para cuestionar la herencia simbolista, aun cuando el poeta (tal como confirman los visibles ecos que se aprecian de los poemas marinos de Baudelaire en ese y otros poemas

del libro), en ningún momento deje de reconocer dicha herencia.

En definitiva, en “Argamasilla del mar” podemos ver hasta qué punto confluyen en el *Diario* temas, motivos, autores y textos muy diversos y hasta qué punto también Juan Ramón se muestra consciente de hallarse en él ante una encrucijada decisiva en su trayectoria poética.

APÉNDICE



Fig. 1. Julius Diez. *Don Quichotte*.



Fig. 2. Honoré Daumier. *Don Quichotte*.



Fig. 3. Honoré Daumier. *Don Quichotte*.



Fig. 4. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)



Fig. 5. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)



Fig. 6. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)

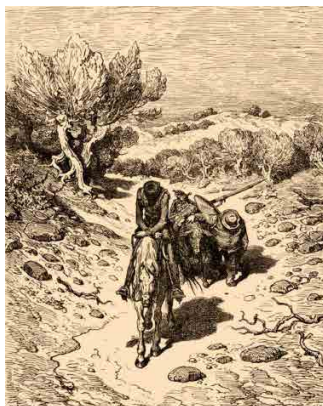


Fig. 7. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)

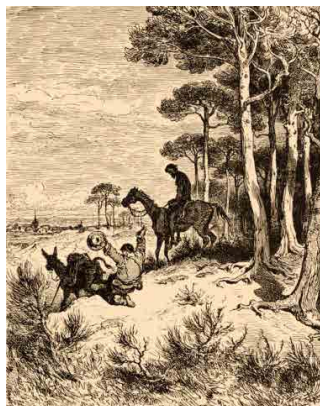


Fig. 8. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)

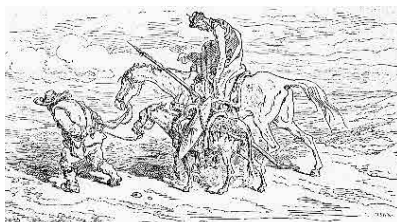


Fig. 9. Gustave Doré. *Don Quichotte* (1863)

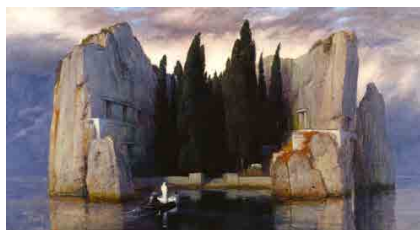


Fig. 10. Arnold Böcklin. *Die Toteninsel* (1883)



Fig. 11. Gustave Doré. *The Dead Steer'd by the Dumb* (1883)



Fig. 12. Homer Watson. *The Death of Elaine*



EL POEMA “MAR” (“PARECE, MAR, QUE LUCHAS”)
DE *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO*
Y EL MAR EN LA POESÍA ESPAÑOLA DESPUÉS
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA

El mar como tema literario es tan antiguo como la propia literatura. Desde la *Odisea* de Homero, pasando por *Moby Dick* de Herman Melville a *El viejo el mar* de Ernest Hemingway, el mar siempre ha estado presente en la literatura de todos los tiempos, pero muchas veces como decorado, como escenario de aventuras, y en algunos casos, como ejemplo, como alegoría o como símbolo. El mar como imagen de la muerte, mar al que van a parar los ríos que son nuestras vidas, procedente del *Eclesiastés* hizo fortuna en la literatura española a partir de Jorge Manrique. Antonio Machado y más tarde Jorge Guillén, recordarán con emoción en nuestro siglo al poeta de Paredes de Nava y la inquietante imagen del mar como símbolo de la muerte.

Pero el mar en la literatura como tema poético autónomo es muy reciente. Solo a finales del siglo XIX los poetas volverán su mirada hacia el mar y lo harán objeto directo de sus representaciones hasta el punto de convertirlo no solo en el escenario de vivencias evocadas en climas particularmente emocionales sino como interlocutor y destino de sus reflexiones, como confidente y aun como creencia. El mar forma parte de la naturaleza cósmica de la que el hombre procede y a la que está fatalmente destinado. El mar formará parte del propio poeta y habrá momentos en que el poeta-hombre se funde con el mar-creación, como se funde con su propia naturaleza original.

La relación entre el escritor y el mar, entre el poeta y el mar, recibe, con los vientos de renovación ideológica de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, nuevas y enriquecedoras perspectivas acordes con la difusión de las ideas irracionistas de Schopenhauer y sus análisis del mundo como representación. El mundo entra en la literatura a través de la contemplación del paisaje, y toda la literatura de las primeras décadas del siglo XX otorga a la presencia de la naturaleza un papel trascendente para conformar la propia existencia del hombre.

El hombre se debe a un medio y ese medio está formado por un entorno natural, un paisaje, en el que naturaleza y artificio, creación del mundo y transformación por el hombre desarrollan una dialéctica que será el eje de las representaciones paisajísticas de nuestros escritores.

Unamuno, Machado, Azorín, Ortega y Gasset, Baroja, Pérez de Ayala y Miró otorgarán al paisaje una trascendencia orgánica fundamental en el pensamiento y en la literatura de estos años. El mar formará parte de ese paisaje, pero no alcanzará la trascendencia que habría de lograr a partir de Juan Ramón Jiménez y de la poesía que se desarrollaría tras el *Diario de un poeta recién casado*, es decir desde el final de la década de 1910. El mar empieza a ser algo más que un paisaje. Paul Valéry escribe su *Cementerio marino*, que traducirán magistralmente al español Jorge Guillén y Gerardo Diego, mientras que el mar pasa a ser motivo de representaciones artísticas incluso en la música con Debussy, en "La mar", y en la pintura, con Sorolla, en sus magistrales representaciones marinas. Como ha señalado Soledad Salinas, a la hora de valorar la aportación de su padre, Pedro Salinas, al significado del mar en *El Contemplado*, a finales del siglo XIX "se establece una nueva relación entre el hombre y el mar. Se descubren los efectos benéficos de la natación, del yodo, de sus algas. Y el hombre, ligero de ropas, se adentra en el agua, pierde el miedo. El mar entra de lleno en todas las manifestaciones del arte".¹ Por cierto, que la poesía que en estas reflexiones vamos a recordar incluirá en algunas ocasiones temas como la desnudez del bañista o la salubridad de las aguas marinas, beneficiosas desde el punto de vista médico en sus poemas.

Nombres muy significativos en la poesía española del siglo XX en relación con el mar serían Joan Maragall, en su libro *Vistas al mar*, Miguel de Unamuno, en su cancionero del destierro *De Fuerteventura a París*², pero también Rubén Darío³, Antonio Machado⁴ y un buen número de poetas del siglo XX⁵, y, sobre todo, el ya citado Juan Ramón Jiménez con su obra maestra, que en la segunda edición se titularía muy significativamente *Diario de poeta y mar*, aunque posteriormente, en su versión definitiva, volvería a titularse *Diario de un poeta recién casado*.

35 poemas del mar de Juan Ramón Jiménez, reunió en una recordada antología Luis Jiménez Martos, en 1981,⁶ en la que, en un breve estudio

¹ Soledad Salinas de Marichal (ed.), Pedro Salinas. *Todo más claro. El contemplado*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 11-12.

² José Miguel de Azaloa, *El mar en Unamuno*, Bilbao, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1987.

³ Francisco Sánchez Castañer, *Rubén Darío y el mar*, Alicante, Cátedra Mediterráneo, 1969.

⁴ José Ángeles, "El mar en la poesía de Antonio Machado", *Hispanic Review*, 34, 1966, pp. 27-48. Eduardo Gener Cuadrado, *El mar en la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

⁵ Alberto Navarro González, "Presencia del mar en el Romancero del siglo XIX y XX", *Atlántida*, 6, 1968, pp. 266-382. Gustavo Correa, "El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX", *Revista Hispánica Moderna*, 32, 1966, pp. 62-80. Concha Zardoya, "El mar en la poesía de Rafael Alberti", *Poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973.

⁶ Luis Jiménez Martos (ed.), Juan Ramón Jiménez, *35 poemas del mar*, Madrid, Rialp, 1981.

preliminar recordó al vocación marinera y marina de Juan Ramón, desde los comienzos, en el ámbito del mar como paisaje cotidiano, poemas de los días de Moguer, en los que se adivina el mar cercano, el Atlántico de la provincia de Huelva. Poemas suyos como “Mar mío”, “El mar lejano”, “El corazón en el viento”, etc. constituyen una vocación inicial por el mar que se confirmará cuando se produzca el viaje a Nueva York para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí. Y son muchos los poemas en el *Diario de un poeta recién casado* que recogerán la imagen del mar: “Soledad”, “¡No!”, “Nocturno”, “Partida (Pereza del mar)”, etc. Pero Luis Jiménez Martos no recoge un poema que nos parece excepcional para entender muchas cosas respecto a lo que significa *Diario de un poeta recién casado* en la historia de la poesía española y en los que significa el *Diario* en relación con el mar y con el verso libre, que ahora se instituye de forma definitiva en España. Naturalmente nos estamos refiriendo a “Mar”, fechado el 5 de febrero ⁷:

Parece, mar, que luchas
 -¡oh desorden sin fin, hierro incesante!
 por encontrarte o porque yo te encuentre.
 ¡Qué inmenso demostrarte,
 en tu desnudez sola
 —sin compañera... o sin compañero
 según te diga el mar o la mar—, creando
 el espectáculo completo
 de nuestro mundo de hoy!
 Estás, como en un parto,
 dándote a luz —¡con qué fatiga!—
 a ti mismo, ¡mar único!,
 a ti mismo, a ti sólo y en tu misma
 y sola plenitud de plenitudes,
 ... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre!

En este poema podemos advertir los secretos del verso libre que Juan Ramón crea y formaliza en su libro de 1916-1917, porque, al prescindir del isosilabismo y de los demás recursos métricos y estróficos tradicionales, se decide a utilizar una serie de complementos rítmicos que forjarán el ritmo y la musicalidad del nuevo verso libre. Si advertimos las medidas de los metros utilizados en este poema veremos que son claramente irregulares, aunque dominen los versos endecasílabos y heptasílabos; pero hay también enecasílabos, algún verso decasílabo

⁷ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, edición de Antonio Sánchez Barudo, Madrid, Visor, 1994, p. 101.

e incluso un dodecasílabo. Se conservan aún algunos elementos de la versificación tradicional como algunas asonancias advertibles en los vv. 2 – 4 (en ae), vv. 6 – 8 (en eo), vv. 11 – 13 (en ia), vv. 3 – 15 (en ee). Un documento interesante para observar la relación de este poema con el verso libre y el poema en prosa, es la versión prosificada que aparece en los Papeles de Puerto Rico y que recoge Sánchez Barbudo en su edición, con el título de "Con tu elemento natural", que observa algunas interesantes variantes, y que presenta también los títulos de "Leyenda" y "Metamorfosis":⁸

Parece, mar, que tú luchas también, desorden sin más fin,
 hierro incesante, con tu elemento natural... tú, el mar, la mar,
 creando, recreando tan solo.

En relación con el verso libre, hay que advertir que en el poema "Mar" se producen una serie de reiteraciones de elementos fónicos, morfosintácticos y léxicos que van marcando ritmos con regresos, paralelismos y reproducciones. Uno de los versos del terceto inicial se reproducirá al final idéntico como una especie de estribillo que cierra el poema. Las entonaciones irán variando la temperatura del poema sobre todo con la presencia de cláusulas exclamativas que van marcando también notas reiteradas creadoras de un ritmo determinado. Como ocurre en las estructuras anafóricas o en las insistencias en determinados elementos léxicos que se reproducen con intensidad.

Crea así, ante el mar, un ritmo obsesivo que quiere reflejar el contenido del poema en el que descubrimos al poeta ante la presencia del mar, un mar cambiante, agresivo y oscuro, un mar de invierno, un mar de hierro, fuerte y duro, que se convierte a menudo en reflejo del interior del poeta, de su ansia de absoluto y belleza. Un mar también oscuro propio de una travesía en barco, en invierno, por el Atlántico Norte. Recordemos que está fechado el 5 de febrero. Y descubrimos al mar, en un esfuerzo sobrecogedor, pariéndose a sí mismo, porque está como en un parto, con toda la fatiga correspondiente. Todo por encontrarse a sí mismo y porque el poeta lo encuentre como reiteradamente leemos en sus versos iniciales y finales.

El poeta está dialogando con ese mar próximo y con el que está viviendo diariamente en este trayecto del viaje hacia Nueva York. Y el mar es observado con admiración, con asombro y casi con pavor ante su fuerza, ante su potencia creadora, porque lo que más sorprende al poeta contemplador es su plenitud, su capacidad creadora (vv. 4, 7-8,

⁸ Antonio Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 101, n. 11.

14). El mar, a partir de ahora, lo hallamos de forma omnipresente en *Diario de un poeta recién casado*, en donde simboliza la vida.

La soledad ante el mar en esta imagen de 5 de febrero provoca y facilita una forma de conocimiento que produce el gozo del poeta, que está contemplando, y así lo descubre en el mar que le circunda, el eterno tiempo y un mundo que se modifica y permanece a la vez. Y ante ese mar está el poeta que expresa su sensación ante su presencia, sensación que le inclina y lo lanza en su obsesión por encontrar el mundo, por plasmarlo en sus versos, los vv. 3 y 15, escritos en el poema con un significativo cambio de entonación en un último verso para confirmar y afirmar la vitalidad de esa representación poética del mar. La inestabilidad del entorno, el movimiento del mar, la inseguridad del equilibrio provocan que el verso se libere de ataduras y fluya con total libertad: es el verso libre el que está naciendo en este parto con fatiga del mar embravecido.

Alcanzará así Juan Ramón la plenitud con la belleza, con la eternidad y la idea de absoluto. El mar en su forma cambiante y totalmente creadora representa la fuerza de ese ideal de la plenitud absoluta que en *Diario de un poeta recién casado* va a ser ansiedad constante. El ansia de identificación con el mar en ese encuentro perseguido en los vv. 3 y 15 es la lección definitiva de unidad en la plenitud de este "Mar" evocado en un 5 de febrero y anotado así en su diario.

Juan Ramón establece en él una identificación de poeta y mar, de poeta y paisaje con una autoimplicación activa en este proceso de búsqueda que se inicia en el viaje de ida hacia Nueva York y que va a protagonizar todo el libro, desde su comienzo hasta su final. El poeta experimenta una visión cósmica (v. 8) del ser humano y su universo, y la ya anunciada identificación poeta-paisaje no es resultado de la nostalgia o la tristeza modernistas, sino de un proceso personal de introspección en el que descubrir la propia esencia y aun la propia existencia en un momento concreto del acontecer biográfico del poeta. Y el verso libre es el adecuado para reproducir el estado de ánimo del poeta viajero.

Estamos en el inicio de una nueva poesía pura, que pretende deshacerse de lo anecdótico y de lo sentimental para perseguir un horizonte nuevo. Juan Ramón indaga en esta etapa la realidad más profunda que hay tras las cosas y, en su poesía, comienza a ir descubriendo la eternidad y que la palabra sea capaz de crear y hacer permanente ese mundo. Y en el poema "Mar" se evidencia tal actitud en detalles como la manera de mencionar el mar (en masculino o en femenino): "...sin compañera o sin compañero / según te diga el mar o la mar, creando / el espectáculo completo / de nuestro mundo de hoy". Desnudez, soledad, plenitud, inmensidad y creación que se descubren en la multiplicidad o en la intensidad de ciertos adjetivos: *incesante, inmenso, completo, único, sola*.

El ansia del poeta de participar en la creación, de ser, como el mar, creador de sí mismo acentuará la complejidad del poema, multiplicará los cambios de entonación e insistirá en algunas sorpresas comunicativas como el asombroso símil (v. 10: *como en un parto*), la anáfora y las reiteraciones internas (*a ti mismo, a ti mismo, en tu misma*), la correlación (*compañera o compañero / el mar o la mar*), e incluso el reiterado polípote (*sin compañera... o sin compañero... el mar o la mar... plenitud de plenitudes*) o la modificación de una frase hecha (*dándote a luz*) para mostrar la identificación del mar con la propia naturaleza del poeta mismo.

La relación del *Diario* con el mar y el verso libre es fundamental y ya lo expresó del mismísimo Juan Ramón en sus conversaciones con Ricardo Gullón: "Cambié el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por primera vez el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado".⁹

Juan Guerrero Ruiz, en *Juan Ramón de viva voz*, recoge una conversación con el poeta de 13 de junio de 1913, en el que advierte su preocupación por el verso libre, el poema en prosa, la forma de escribir un poema:

yo cuando voy a escribir algo, no sé nunca en qué metro lo voy a escribir: es aquello de sentir el primer verso, balbucearlo, fijar la atención y salir el soneto perfecto completo. Tengo tal odio a lo inútil, que cuando algo sale con una palabra innecesaria, lo tiro, lo rompo. Sólo se debe escribir lo justo, lo honrado. A veces pienso que tal vez esté en las postrimerías de mi obra poética, porque al fin al cabo encuentro algo artificioso en la forma poética, y me pregunto: ¿es honrado esto? Acaso no, a pesar de su belleza. Por eso tal vez escriba ya prosa solamente, una prosa que, claro está, sea poética, elevada, pura... Debemos escribir como se habla, de una manera clara, elevada, natural.¹⁰

El propio Juan Ramón, en una de sus prosas críticas titulada "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", insistió en la relación poeta, mar y verso libre permanente en su libro de 1917: "En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas*".¹¹

⁹ Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 84

¹⁰ Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, ed. de Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1998, vol. I, pp. 33-34.

¹¹ Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", *Prosas críticas*. Ed. de Antonio Campoamor y Fermín Solana, Madrid, Taurus, 1981, p. 174.

Con el fin de mostrar cómo el mar se ha observado en la poesía española posterior a *Diario de un poeta recién casado* de una forma diferente, para este homenaje a Juan Ramón Jiménez en el centenario de su *Diario de un poeta recién casado*, vamos a revisar la actitud de cuatro poetas, cuyos versos recordaremos en esta ocasión por estar más cercanos a nosotros en el tiempo y en el espacio. Nos vamos a referir a Pedro Salinas, que tras sus estampas marinas, en sus primeros libros, en las que están presentes las playas levantinas —Salinas veraneó durante toda su juventud y primera madurez en El Altet, muy próximo a Santa Pola, en la provincia de Alicante— llegaría a lograr el libro más importante de toda la poesía marinera del siglo XX, libro como hemos de advertir, escrito en el exilio y dedicado al mar de Puerto Rico; vamos a tratar también de Jorge Guillén, que, en toda su obra, pero en especial en su libro *Cántico*, tiene tan presente al mar; a continuación haremos unas reflexiones sobre la amplísima obra del más marinero de nuestro poetas del siglo XX, Rafael Alberti, para finalizar con Carmen Conde, cuyo libro *Los poemas de Mar Menor*, de 1962, representó la revelación de una escritora tan intensa como entusiasta de los asuntos marinos. Con estos cuatro poetas, queremos mostrar cuatro actitudes que no han sido frecuentes en nuestra literatura, pero que, pasados los años, resultan de un absoluto valor para comprender una parcela importante no solo de la poesía sino también de una actitud naturista que les enlaza con modernas corrientes de pensamiento.

En relación con la poesía contemporánea y el mar hay que hacer además una salvedad o precisión estructural. Hay poetas que dedican todo un libro al mar. En los casos que van a ser objeto de nuestro interés, Salinas dedicó todo un libro al mar, e incluso a un mar concreto, al que el contemplaba desde la playa de Condado en San Juan de Puerto Rico, aunque, como hemos señalado, el mar estuvo presente en sus primeros libros escritos en España desde la playa de El Altet-Santa Pola como fondo de sus evocaciones marineras. Alberti dedicó su primer libro, *Marinero en tierra*, al mar, y mucho más tarde escribiría otros libros exclusivamente marinos como *Pleamar* y *Ora marítima*, pero el mar ha sido una constante en toda su obra, y sus antologías *Solo el mar* y *Todo el mar* así lo demuestran. Carmen Conde por su parte dedicó todo un libro al mar pequeño de la Región de Murcia, *Los poemas de Mar Menor*.

Es el mar de Levante, el mismo mar que cantaría Carmen Conde en *Los poemas de Mar Menor*, el mismo que vio Jorge Guillén cuando desde Murcia acudió a Alicante para experimentar el gran placer como castellano de Valladolid de estar próximo al inalcanzable, el que asombró al joven Pedro Salinas quien, en sus primeros libros, especialmente en *Se-*

*guro azar*¹² dejó sentir su beneficiosa influencia, prendido a evocaciones llenas de belleza. Uno de los motivos más sobresalientes de *Seguro azar* y que, sin duda, no han de sorprender al lector, son las marinas. Guillén, consciente de su importancia en ese momento en la obra del poeta, admiraba varias de ellas, quizá porque allí se encuentra el Salinas de los grandes espacios abiertos, que se asombraba ante las mil bellezas del mundo que le rodea. El mar, quizá el mar de Santa Pola o el de Torrevieja, es un ser lleno de vida ya "contemplado" en ese momento por el poeta, entrevisto en "la rosa frágil de espuma", único elemento dinámico que descubrimos en un poema titulado "Orilla":

Si no fuera por la rosa
frágil, de espuma, blanquísima,
que él, a lo lejos se inventa,
¿quién me iba a decir a mí
que se le movía el pecho
de respirar, que está vivo,
que tiene un ímpetu dentro,
que quiere la tierra entera,
azul, quieto, mar de julio?

Ese "azul quieto, mar de julio" será en otro poema

El mar. Chasquido breve,
muerte de adolescencia
sobre la arena tibia.
Playa.
El mar. Ámbito exacto:
allí acaba, aquí empieza,
aquí estoy yo, allí ella.
Ausencia.
El mar. Embate plano
contra las rocas tajadas.
Escribe blanca espuma
con el cantil su acróstico.
Se lo descifra el viento.
Secreto.
El mar. Sal en los labios
que beso, y esa gota
que va rodando, ajena,
por mejilla sin llanto.
La sal y el agua

¹² Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 21.

en el amor y en el aire.
El mar. Las rastrojeras
ardidas.
Un chopo solo y quieto.
Esqueléticos galgos
buscan agua en el cauce
seco.

La sal, el agua, el sol, la luz, unas rastrojeras ardidas... conforman un espacio de recreo poblado de criaturas especialmente gratas. En "La concha", el poeta revivirá la forma y los colores de esa criatura marina, mítica y venerada, símbolo del tiempo sobre el tiempo, otro de los temas fundamentales en *Seguro azar*.

Tersa, pulida, rosada
¡cómo la acariciarían,
sí, mejilla de doncella!

Entreabierta, curva, cóncava,
su albergue, encaracolada,
mi mirada se hace dentro.
Azul, rosa, malva, verde,
tan sin luz, tan irisada,
tardes, cielos, nubes, soles,
crepúsculos me eterniza.

En el óvalo de esmalte
rectas sutiles, primores
de geometría en gracia,
la solución le dibujan,
sin error, a aquel problema
propuesto
en lo más hondo del mar.

Pero su hermosura, inútil,
nunca servirá. La cogen,
la miran, la tiran ya.
Desnuda, sola, bellísima
la venera, eco de mito,
de carne virgen, de diosa,
su perfección sin amante
en la arena perpetúa.

Imágenes geométricas, emparentadas con gestos de vanguardia, nos descubren al Salinas pintor de la belleza y cantor de la eternidad perpetua representada en esa concha, Salinas pintor que otras veces nos sorprende

con una acuarela sevillana, intrascendente pero hermosa, contagiada por el ritmo popular de la música andaluza y el verso breve y repetitivo.

La primera obra publicada por el poeta tras su salida de España y tras la guerra fue *El Contemplado*¹³, libro sin duda muy terminado para su autor, que prefirió ofrecerlo a la editorial antes que otros que tenía ya en marcha o finalizados. En esta obra, sin duda, había procurado crear una poesía, dentro de su producción y de su estilo, nueva. De este modo el libro sorprendió por sus temas y formas, tan diferentes de lo que Salinas había hecho hasta entonces, y enseguida algunos críticos detectaron un cambio de rumbo en las intenciones y la nueva estética de esta poesía.

Lo que más llama la atención de este nuevo libro es la unidad temática. Se trata de un "tema con variaciones" que tiene como objetivo principal al mar de Puerto Rico, es decir, un nuevo acercamiento del poeta a la realidad, con la creación, para el libro, de dos protagonistas: el poeta que habla y el mar que escucha y es contemplado. Junto al mar se halla el cielo, con su azul también, y entre los dos, nubes, espuma, azul, celajes, aire, luz, sonidos, arena, playas, islas... Elementos todos muy queridos de Salinas y vivos siempre en su poesía desde aquellas frágiles creaciones de las playas alicantinas de *Seguro azar*. Y junto a ellos, la gran intrusa: la luz.

En su acercamiento al mar, en esta ocasión Salinas ha elaborado una múltiple planificación delimitadora de la relación poeta-mar. Si por un lado está su admiración ante la realidad sensible con despliegue de materiales cósmicos, por otro comparece la realidad metafórica que transforma los materiales del primer plano y su propia sublimación e interiorización como reflejo de una conciencia que siente el mar próximo y al mismo tiempo representación del propio poeta que, al captar con los sentidos las realidades presentes, expresa su propia identificación con la naturaleza y el mar.

En *El Contemplado*, nada más comenzar el libro, en la Variación I, Salinas recupera, de su poesía anterior, la magia de los nombres. Lo primero es dar nombre al objeto poético, dar nombre a esta nueva criatura, reflejo de la nueva concurrencia de poeta y realidad. Y ese nombre, con la pericia gramatical transformadora de Salinas, es un participio-adjetivo sustantivado y convertido en nombre propio. Nuevamente Salinas trasciende de las categorías lingüísticas para alcanzar el más brillante hallazgo, el Contemplado: fatal, silencio, claro. El contemplado, el constante Contemplado.

¹³ Pedro Salinas, *El Contemplado. Todo más claro y otros poemas*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1996.

De mirarte tanto y tanto,
de horizonte a la arena,
espacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo,
te he dado nombre; los ojos
te lo encontraron, mirándote.
Por las noches,
soñando que te miraba,
al abrigo de los párpados
maduró, sin yo saberlo,
este nombre tan redondo
que hoy me descendió a los labios.
Y lo dicen asombrados
de lo tarde que lo dicen.
¡Si era fatal el llamártelo!
¡Si antes de la voz, ya estaba
en el silencio tan claro!
¡Si tú has sido para mí,
desde el día
que mis ojos te estrenaron,
el contemplado, el constante
Contemplado!

Antes del nombre, Salinas ha querido prender a nuestra retina, por medio de unos versos de Jorge Guillén, un concepto, una obsesión: la luz. Luz que figura en las dos citas de *Cántico* que abren el libro y que luego serán el hilo conductor del origen del poemario, de sus formas y de sus versos. Nombre redondo: *El Contemplado*.

La luz, que nunca sufre,
me guía bien

("Muchas gracias, adiós")

¿La luz no es quien lo puso
todo en su tentativa de armonía?

("Paso a la aurora")

Y la luz protagonista de la Variación II: "Primavera diaria", luz, eterna magia. Como puede advertirse, la contemplación realizada en la segunda variación es toda ella un juego de luces, desde la aurora, inventada por el poeta como "primavera diaria", al mediodía. Y son sólo las luces las que van construyendo las figuraciones de esta "Variación". No hay sombras ("El mar no cría cosa que dé sombra"), sólo luces,

"Blancas vislumbres", "estrellas rezagadas", y colores: blanco, azul, rosa, oro. Con la luz, y a través de las diferentes variaciones, repasamos con Salinas un estado especial de ánimo que conduce, en su visión del mar Contemplado y de sus múltiples matices, a la salvación, salvación, naturalmente, por la luz, que se consagra en el contexto tan especial establecido en la Variación XIV. Frente a un mundo de tinieblas, frente a aquellos que sufrieron la sombra, el poeta se salva en la perfección ("y tú realizas en azul perfecto") por medio de la luz:

Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad,
vuelta luz, por los ojos se nos entre.

Y de tanto mirarte, nos salvemos.

Todo el libro respira, pues, orden, concierto, paz interior y exterior, de manera que nada ensombrece esa contemplación entusiasta del poeta, prendida a la realidad marítima evocada. Aunque se suele señalar una excepción constituida por uno de los poemas más notables de la obra, y que, para algunos, constituye la culminación de este poema: la "Variación XII", que lleva el título agustiniano de "Civitas Dei", aunque no es sólo esta ciudad la protagonista, ya que Salinas lo que hace, y sorprendentemente en este contexto, es enfrentar dos ciudades: la ciudad de Dios, verdadera ciudad pura, divina, iluminada, y la ciudad "de los negocios", la ciudad "enemiga", la ciudad técnica y moderna que simbolizará la crueldad de la civilización contemporánea deshumanizada.

Lo interesante, desde luego, es que estamos ante un adelanto de lo que luego será el mundo de *Todo más claro y otros poemas*, como han visto los estudiosos de Salinas¹⁴ y que Torres Nebrera resume señalando que este poema está dando paso al libro "más amargo y a la vez más humanizado".¹⁵ La belleza de las evocaciones marinas del poeta no va a impedir, sin embargo, que haya en ellas una especie de justificación final y que este mundo tan guilleniano, tan de *Cántico*, al final sea, como el del propio primer libro de Guillén, sólo una parte de un todo, que tiene un objetivo común y un fin concreto.

¹⁴ Alma de Zubizarreta, *Pedro Salinas. El diálogo creador*, Madrid, Gredos, 1969, p. 229; Howard T. Young, "Pedro Salinas y los Estados Unidos o la nada y las máquinas", en Andrew P. Debicki (ed.): *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 153-161 y David L. Strixrud (ed.), *Pedro Salinas, Aventura poética*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 50.

¹⁵ Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Cincel, 1980, p. 51.

No queda claro, pues, que *El Contemplado* sea una excepción en la última etapa de Salinas, ya que lo que este libro representa es una de las dos maneras que Salinas tiene en este momento de escapar del mundo que le rodea. O bien trascender sobre el mismo —que sería el objetivo de *El Contemplado*— o bien descender al mundo y rebelarse contra él. Pero en *El Contemplado* se adelanta ya lo que va a ser la poesía de *Todo más claro*, a pesar de su construcción impecable.

De la importancia del mar en la poesía de Jorge Guillén da idea la publicación, todavía en vida del poeta, en 1981, de una *Antología del mar*, que apareció en Málaga, al cuidado de A. Romero Márquez,¹⁶ autor tanto de la introducción como de la selección de los poemas recogidos. Justamente, Romero Márquez destaca las líneas fundamentales de la poesía marinera guilleniana, realiza una juiciosa selección de poemas, utilizando los libros del poeta publicados hasta ese momento. Falta por tanto el último libro, *Final*. Y comenta cada una de las composiciones escogidas, para concluir que el mar es múltiple en Guillén. Precisamente, al final del trabajo, como síntesis, indica el antólogo las dedicaciones marineras de Guillén, que reproducimos. “Sí, el mar y sus variaciones, el mar como símbolo, el mar como testigo del sentir e interlocutor del pensar, el mar como devenir, el mar tejido y transfigurado por la cultura, el mar que el lenguaje, con su enorme potencia, exalta y recrea”.

Una décima de Jorge Guillén, de aquellas que son tan perfectas como características, nos puede servir como introducción al mundo del mar en el poeta. Se trata de “En lo azul, la sal”:

Estricto pero infinito,
 No acoge ese mar —idea
 De lo azul— ningún prurito
 Que de tan blanco se crea
 La desnudez en raudal.
 Y oculta en lo azul la sal:
 Poder tan ágil que a soles
 Con el color restituye
 La mitad del mar, que huye
 Sin cesar bajo las olas.

No es esta décima un poema fácil de Jorge Guillén. Su noción básica de espacio es definidora de actitudes vitales y, sobre todo, de afirmación del mundo como realidad a la que el ser humano se debe. Desnudez, unidad, color, profundidad, son conceptos que suponen realidad

¹⁶ Jorge Guillén, *Antología del mar*, ed. Antonio Romero Márquez, Málaga, Librería Ágora, 1981.

y afirmación de vida: fe de vida, en definitiva, como se proclama en el subtítulo del primer libro, de *Cántico*. Se trata, evidentemente, de uno de esos poemas característicos de plenitud, que en este caso se proclama en el primer verso cuando se define al mar, importante componente del mundo, como "estricto pero infinito", con un paradójico "pero" que es afirmación y no adversación, adición y suma de afirmaciones y no reserva por reducción.

La poesía de Jorge Guillén en relación con el mar no solo será el sustrato o la base simbólica de los cuatro grandes temas señalados como básicos en *Cántico* (tiempo, espacio, amor, muerte), sino que en los libros posteriores va adoptando nuevas perspectivas que pueden llegar a ser sorprendentes al lector que solo en *Cántico* ha conocido a Jorge Guillén. Hay matices nuevos, motivos no usados que dan forma a los libros siguientes, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*.

Hay también nuevos tonos, entre los que no es el menor el satírico o el irónico, que irá acentuándose conforme pasan los libros. En *Y otros poemas* tales sentimientos alcanzan notoria intensidad y su visión del mundo adquirirá matices nuevos, desconocidos. La poesía tiene al mar como asunto, como hemos de ver en versos de los otros poetas aquí recordados y tratados, presentará un componente humano con un cierto sentido social. En *Y otros poemas* se ofrece una breve composición que conectará con representaciones similares de Alberti o de Carmen Conde. la presencia de los obreros, de los trabajadores en el mar, en contraste agudamente irónico con la presencia de unas bellas bañistas. Se trata de una de las "sátiras" de *Y otros poemas*, con la referencia en el título de "Costa mediterránea":

Columbro jornaleros
 Que, bajo el sol del estío,
 Laboran inclinándose
 Con su carga de siglos:
 Fatiga en el calor
 Frente al mar y su hechizo
 Donde nadan —hermosos—
 los cuerpos femeninos.
 Sudor, calor, dolor
 antiguo, "siempre antiguo".

Mundo del trabajo y mundo sensual en contraste en esta poesía marítima del Guillén de senectud. "El contraste, asegura Romero Márquez, no puede ser más punzante".

Un poema final cierra estas reflexiones sobre la poesía del mar de Jorge Guillén, situado en Málaga frente al mar, como lo estuvo, efecti-

vamente, el poeta. Es un poema de senectud que nos devuelve el canto de las esencias y del espacio que es permanente en Guillén, desde *Cántico*. Hay un cielo y un mar y, sobre todo, hay una luz que centellea y llena de luminosidad y color el mundo contemplado, casi como si se contemplara un cuadro, en concreto, como Guillén sugiere de Matisse.

Pero lo más interesante de este poema es que en él permanece la esencia del ser humano frente a la naturaleza a la que se debe, afirmada en momentos en que esta naturaleza se encuentra en entredicho, sometida a los azares y las agresiones de la vida contemporánea, ante la que Guillén clama ahora más que nunca, frente a la que se rebela armado de su insobornable fe en el hombre y de su inagotable esperanza en la vida y en nuestro mundo.

El propio antólogo refiriéndose sin duda a este poema con el que se cierra su antología señala, que “frente a unos usos consumistas y unas modas tan estruendosas como fugaces, puede el lector erigir su propia trascendencia; es decir, hallar en la vida el sentido de la muerte, y de esta forma asentar además su inquebrantable fidelidad a la tierra; ayudados por los refulgentes signos de esta poesía, que remiten al mar, polisémico y centelleante, y que representa nuestro origen y el lugar al que hay que retornar para iniciar un nuevo tipo de humanidad, aspiración por la que está desgarrada la conciencia de algunos de nuestro contemporáneos”. El título del poema es “Paseo marítimo”:

La luz —entre el cielo y el mar—
Se filtra por la persiana.
Quiere sólo murmurar
Este cotidiano hosanna.

El balcón es ya un resumen
Del horizonte marino,
Ancho y largo, sin volumen.

El centelleo no abrasa,
Platea. Yo lo percibo
Como un ondear, cautivo
En una pared de casa.

Mar azul, ahí delante,
Contemplo entre los barrotes
Del balcón. Matisse constante.

La cita de Matisse no es gratuita. Matisse representa en la pintura la revolución del color y la libertad en la forma. El azul como color libre simboliza este final de libertad en el poema. El mar ofrece desde

el balcón un cuadro, una pintura, pero no es un cuadro ni una pintura estáticos. Se trata de una pintura activa en la que cielo, mar y luz, trascienden como símbolos de humana naturaleza.

Por todo ello hay que valorar estas representaciones marinas en Guillén como un elemento de aproximación telúrica a la propia esencia del hombre. El mar fue elegido al final de su vida por el poeta, por este castellano de Valladolid, de tierra adentro, como proximidad y convivencia. Desde su casa de Málaga podía contemplar, cada mañana, en el mar, la esencia misma del hombre.

La relación de Rafael Alberti con el mar es quizá la más intensa de toda la literatura española contemporánea. Desde sus mismos orígenes, Rafael Alberti está junto al mar, y su primer libro, publicado en 1925, y con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, por medio del cual se dio a conocer en el mundo literario de los años veinte, fue *Marinero en tierra*, un libro que se tituló en principio *Mar y tierra*, y que contiene toda la nostalgia del muchacho nacido y criado junto al mar y que es arrancado de esa orilla y es trasladado al interior, tierra adentro, cortándole su esencia primigenia y originaria.

La vivencia del mar en Alberti es la creencia en su propio origen como ser y como poeta que nace vinculado a un contexto natural del que en un momento dado es apartado y alejado. Toda la poesía de Alberti, a través de las muchas décadas la componen en el tiempo, pasando por la lírica tradicional, el culteranismo, el surrealismo, la poesía de la revolución hasta llegar al gran poeta del exilio, se constituye en una constante búsqueda de aquel origen perdido, expresado en nostalgia permanente. Alberti volverá en los momentos de mayor desamparo, en los momentos de más intenso desarraigo, al mar como refugio acogedor, como distinto complaciente final.

El mar en Alberti ha sido objeto de recopilaciones editoriales evidentemente voluminosas. En 1981, José Luis Tejada reunió una antología titulada *Del mar de Cádiz*¹⁷, y en 1985, Pere Gimferrer¹⁸ hace una recopilación que titula *Todo el mar*. En 1994 se llevó a cabo la recopilación más completa de la poesía marinera de Alberti, la titulada *Solo la mar*, realizada por María Asunción Mateo¹⁹, que no se redujo a llevar a cabo la tradicional recopilación de textos referidos al mar, sino que ha agrupado los poemas marineros en torno a ocho temas o secciones que nos permiten estar presentes en las diferentes épocas vitales de Alberti

¹⁷ Rafael Alberti, *Del mar de Cádiz*, ed. José Luis Tejada, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1981.

¹⁸ Rafael Alberti, *Todo el mar*, ed. Pere Gimferrer, Madrid, Círculo de Lectores, 1985.

¹⁹ Rafael Alberti, *Solo la mar*, ed. María Asunción Mateo, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

en torno a unos núcleos que, de forma bastante acertada, centran ocho expresiones diferentes de una misma realidad, consistente en aquella vuelta al origen, vuelta al mundo natural, telúrico, del poeta.

Era esta una tendencia muy mantenida en la lírica de este tiempo. Cuando García Lorca se enfrenta al mundo de la geometría y angustia de la ciudad de Nueva York en su maravilloso libro *Poeta en Nueva York*, está expresando su deseo de volver a sus orígenes naturales del campo andaluz. Cuando Vicente Aleixandre escribe su libro *Sombra del paraíso*, en el que renovará de forma definitiva la lírica de Posguerra de 1944, estará cantando el paraíso perdido en comunión telúrica con la naturaleza del que en este momento, en la vida, solo percibe la sombra, esa sombra del paraíso que es intensidad y nostalgia. Alberti siempre ansió ese paraíso perdido. Lo hizo en *Marinero en tierra*, lo hizo indudablemente también en *Sobre los ángeles* y lo hizo, desde luego, en todos sus libros del exilio, cuyos títulos evocan constantemente anhelos de retorno, de regreso, de vuelta a un mundo perdido y ese mundo fundamentalmente será el mar. Así *Pleamar*, de 1942-1944, así *Retornos de lo vivo lejano* de 1948-1956, así *Ora marítima* de 1953, así todos los restantes títulos en los que nostalgia y mar son entes de relación constante que viven y se funden.

Los ocho grandes capítulos en los que Alberti lleva a cabo su aproximación al mar, según la ordenación de María Asunción Mateo, son los siguientes:

1. La nostalgia del mar.
2. La libertad y el mar.
3. La mitología y el mar.
4. El amor y el mar.
5. El compromiso político y el mar.
6. La tradición religiosa y el mar.
7. La muerte y el mar.
8. Exaltación del mar.

En la segunda parte de *La arboleda perdida*, publicada en 1987, Rafael Alberti escribe:

Yo nací junto al mar. Yo sigo siendo siempre un poeta del mar, aunque pueda pasarme días y hasta años sin escribir su nombre, sin recordarlo siquiera. ¿Qué no deberé yo al mar, mi poesía primera y todavía la de hoy? ¿Que no a su gracia, o sea la sonrisa; a su juego, o sea el ritmo; a su ritmo, o sea la danza, el baile? Cuando apenas tenía quince años, me arrancaron del mar, convirtiéndome para siempre, desde entonces, en un marinero en tierra. Separado de mi bahía de Cádiz, en donde vi la luz y de su insigne río —el

Guadalete — y ya viviendo en tierras interiores de Castilla, por sus altas llanuras y montes de pinares, la nostalgia hecha espuma de aquel mar de mi infancia y años adolescentes, se me va a ir convirtiéndose poco a poco en canción, y los ritmos entrecortados y ágiles de sus ondas van a ceñirme la memoria ²⁰.

Todo *Marinero en tierra* como el libro siguiente, *La amante*, contiene esta nostalgia del mar, que se concentra en ese poema emblemático de que se toma el título de la recopilación de 1994, setenta años después de ser escrito en el que resplandece con toda su vitalidad el sentido de triste desprendimientos. El mar ha dejado de ser un paisaje-escenario para convertirse en una vivencia, en un símbolo existencial:

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños la marejada
me tira del corazón;
se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Pero el mar, como vivencia, se convierte en nostalgia. Es lo que ocurre en los poemas del exilio. En el libro *Pleamar*, hay un poema de un solo verso absolutamente revelador y significativo de que el mar, para Alberti, Para el Alberti que vive su exilio en Suramérica, más que separar, une. Él lo sabe. España está al otro lado, y su patria y su mar están allí, en la otra orilla. El Atlántico es el mismo de Cádiz. Un solo verso así lo expresa:

Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla.

De todos los motivos recogidos en el libro de Alberti y agrupados por María Asunción Mateo, que antes hemos enumerado, el más origi-

²⁰ Rafael Alberti, *La arboleda perdida (Segunda parte) Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 78.

nal, posiblemente, es el que se refiere a la evocación milenaria del mar, en la que confluyen, dentro del contexto marinero albertiano, la historia y la leyenda, la mitología. Todo mar es, en esencia, milenario. Lo es el Atlántico gaditano, lo es el Mediterráneo y lo es también el Océano Índico o el Océano Pacífico, pero solo se le atribuye la condición poética de milenario a la que el mar que está vinculado a una mitología o a una historia efectivamente milenarias. Es interesante este aspecto porque será común en las evocaciones marítimas de nuestros poetas, y en Carmen Conde será referencia constante.

Alberti es consciente de la antigüedad que a la bahía de Cádiz conceden historiadores y mitógrafos. Menesteo, Hércules, Venus, Ulises, los Atlantes, las Oceánidas, son mitos que otorgan prestigio y solera a un mar que se convierte él mismo en mito. Como Avieno, titula Alberti uno de sus libros *Ora marítima*:

Yo te miraba, oh Cádiz, bahía de los mitos,
arsenal de mi infancia, murallas combatidas,
salvas de los cañones al recibir los barcos,
verdes relampagueos de tu faro en mis playas,
sin saber que Moloch, el ígneo dios carnívoro,
devorador de esclavos, ardió un tiempo
en tus piedras.

Hay una sección en la poesía marinera de Alberti que sobresale por su peculiaridad, o lo que es lo mismo, que destaca por ser propia de Alberti, y que se recoge en el capítulo dedicado por María Asunción Mateo al “compromiso político” y el mar. En tales páginas, se puede hallar de todo: reivindicaciones políticas, sátiras de aquellos regímenes más opresores y defensa de la justicia, la libertad y la paz, desde la óptica social y política más típicamente albertiana. Pero lo asuntos sociopolíticos tratados, donde más brilla el poeta es en los momentos en que la presencia de los trabajadores del mar es la protagonista de algunos poemas. En ellos, los parámetros característicos de la poesía social se hacen presentes y suponen una reivindicación típica de una época.

Es la presencia del factor humano, de la clase trabajadora, en el contexto del mar, incursión en la poesía social que también se puede advertir en Carmen Conde. Un ejemplo de este tipo de poesía lo hallamos en el poema de *Ora marítima* “Canción de los pescadores pobres de Cádiz”, en el que, partiendo de una cita de Estrabón, en la que los considera gentes pobres, pescadores de embarcaciones modestas frente a los grandes comerciantes que armaban navíos potentes, Alberti canta al obrero de Cádiz en versos emotivos y sencillos:

Hijos de la mar de Cádiz,
nuestras casas son las olas.
Somos los pobres del mar,
de ayer y ahora.

Creímos en las sirenas
que cantan entre las olas.
Sus cantos nada nos dieron
ni ayer ni ahora.

Orábamos al dios Glauco
que manda sobre las olas.
Y nos llenaba las barcas
ayer y ahora.

Anchos atunes que punzan,
abriendo en plata las olas.
Mas, ¿de quién las almadrabas
de ayer y ahora?

A la Virgen del Carmelo
pusimos sobre las olas.
Y nos llenaba los barcos
ayer y ahora.

Anchos atunes que punzan,
abriendo en plata las olas.
Mas ¿de quién las almadrabas
de ayer y ahora?

Somos los mismos que el viento
nos tiró en las mismas olas.
Los hijos pobres del mar,
de ayer y ahora.

Cádiz nos vio desde Cádiz
viviendo sobre las olas.
Ir pobres y volver pobres,
ayer y ahora.

Cádiz nos mirará un día
dueños del mar, en las olas.
Cádiz, que será más Cádiz
que ayer y ahora.

Como reza literalmente la cita de Estrabón, que antecede a este poema en su *Geografía*, referida a estos modestos pescadores "...La mayoría viven en el mar y son pocos los que residen en sus casas".

Poesía de Alberti, pues, intensamente ligada a un conjunto de motivos múltiples y variados que, sin embargo, nos conduce en las otras visiones del mar que estamos leyendo, a una concepción muy entrañable y vital, que, ante todo, busca en el mar el sentido y la verdad de su propio origen.

El libro dedicado por Carmen Conde al mar, *Los poemas de Mar Menor*, se publica en 1962²¹. En *Los poemas de Mar Menor*, como otros poetas de su tiempo han llevado a cabo, también Carmen Conde hace entrar en su poemario motivos que suelen rodar la reflexión sobre el mar, entre los que destacan la mera contemplación, el recreo en las formas y colores, las sorpresas producidas por la luz, etc. Pero no se reduce la autora a la mera contemplación, ya que su acercamiento va mucho más allá, y así, en consonancia con lo que suele ser habitual, hace comparecer el prestigio de su historia milenaria, las propiedades salutíferas del agua o la relación del mar con el campo próximo, tan definitivamente vinculado a la existencia de un mar concreto, el Mar Menor.

Gran parte de la originalidad del libro se debe justamente a que su evocación es la de un mar determinado y, desde luego, al mismo tiempo muy singular desde el punto de vista físico y geográfico. El mar es el Mar Menor y por ello comparecen un paisaje muy cercano con sus gentes, con sus costumbres, con un protagonismo tan peculiar que nos obliga a reconocerlo como un espacio natural muy especial. Visión sublimadora, pero desde luego basada en un trasfondo real.

En la línea de Juan Ramón Jiménez, de Pedro Salinas y de tantos otros, la autoimplicación biográfica de Conde es fundamental. El mar es tal mar porque es el que ella ha vivido y, en todo caso, es el que nos quiere transmitir y hacer ver. Son muchos los poemas en los que la autora muestra su presencia personal, su deseo de quedarse junto al mar aunque no pueda garantizar una presencia definitiva. Así el encuentro y la contradicción marcarán los anhelos de la escritora junto a este su mar familiar.

Se trata de una especie de glosa del “ir y quedarse, y con quedar partirse” de Lope de Vega, para expresar el encuentro y la contradicción, el enfrentamiento de contrarios lleno de riqueza. Así lo hace ver en el poema que abre el libro, titulado “Ante ti”, cuando al final del mismo la escritora expresa con fuerza esa contradicción que le atenaza:

¿He venido, y me fui; me iré mañana
y vendré como hoy...?; ¿qué otra criatura
volverá para ti, para quedarse
o escaparse en tu luz hacia lo nunca?

²¹ Carmen Conde, *Los poemas de Mar Menor*, Murcia, Universidad de Murcia, 1962.

La presencia personal ante ese mar tan lleno de atracción puede convertirse en una especie de deseada fusión con ese entorno personal tan lleno de belleza. Hay un deseo de "incorporación a tu esencia", como se titula otro de los poemas más ricos del libro, en el que, tras mostrar el deslumbramiento ante la luminosidad eterna del sol, se expresa con metáforas muy barrocas, la inmersión del poeta en el mar, y nunca mejor utilizado este término. La autora quiere fundirse con el mar y para ello entra en él y se siente envuelta por él. Hay un intercambio de esencias, hay una proximidad de reacciones. La autora se siente incorporada a la esencia del mar y, por reciprocidad, el mar se funde con ella. Incorporarse es introducirse en el cuerpo. Por eso esta "Incorporación a tu esencia" reúne una declaración de comunión plácida, relajada, complaciente, como si esa fusión con el mar representase su infinito gozo. Hay algo de panteísmo y también de místico en estos versos iniciales del poema:

Densísimo, que sin moverme apenas
dentro ya de ti, sostienes mi andadura
cargada de pesantez.
No solamente tierra en declive me soportas,
sino edades: milenios, como los tuyos,
flotamos en ti... Suave y tiernamente
me llevas en mediodías
inacabables de sol.

La posición de la autora frente al mar puede obtener reacciones más originales. Hay algo que Carmen Conde quiere expresar ante la concreta realidad del Mar Menor, y ese algo no es sino sus poderes medicinales. El mar Menor tradicionalmente es fuente de salud y así lo va a expresar, muy brevemente por cierto, en alguno de los poemas. Su posición frente al mar es entonces de redención: "Redimidos por el mar" se titula una composición en la que exalta el valor sanitario del mar, no solo para los ancianos e impedidos, sino también para los más jóvenes. Se produce entonces un tenso cruce de sensaciones de delectación entre lo medicinal y lo sensual. El mar entonces se convierte en un líquido deseado y placentero, en una pulpa, palabra que aparecerá en algún otro poema. La pulpa, como agua, vitaliza y llena de fuerza:

Quieta, porque te miro siempre, hasta durmiendo,
veo a los otros llegar hasta ti
quitándose sus vestidos diferenciadores,
y penetrando en tu pulpa sostenedora...

¡Si no esperara el milagro, lloraría!
Pero el milagro es siempre, porque los bruñes

y pules como a pedazos de piedra, y fúlgidos
ostentan desde tu luz la propia lumbre.

Hermosos, son hermosos los que te incorporas.
Criaturas que deslumbran, por tu contacto.
Hombres y mujeres recién hechos,
perfectos de carne y de alma, destellando
sobre tu propio destello.

¡Alegría de que vengan aquí los míseros
de belleza, los lentos de la tierra, los torpes
y los sanos! ¡Alegría para mis ojos, tus dos fuegos,
que se salvan, por el milagro tuyo,
-¡oh mar piadoso y mío!-
que vuelve de oro al plomo y al barro!

Las gratas sensaciones físicas serán revividas en la memoria por Carmen Conde. Es interesante en este sentido un poema titulado "Pacto", en el que la autora plantea el motivo literario de la nostalgia del mar que hemos visto con tanta intensidad expresado en Rafael Alberti. Habitualmente, el poeta se aleja de él y ese mar se convierte en memoria. Es un mar pasivo que aparece en el poema como recuerdo. Pero en la composición "Pacto", Carmen Conde atribuye al mar un papel activo, expresivo de una reciprocidad que podemos valorar como un hallazgo feliz:

Pactemos, mi mar.
Corrobórame íntegro el pacto.

Cuando me vaya a la selva de casas
y de acuciantes urgencias anónimas,
has de acudir, tal y como te veo,
apenas mi corazón desmaye,
levantándome ante mí, arcangélico azul inmenso,
bañándome el duro mundo de mi contorno humano.

Y por las noches de ti, apenas callen
sus extensos rumores pinar y viento,
has de evocarme tú, has de escucharme,
diciéndote:
¡quisiera yo ser eterna, sólo por verte!

¿Cuál es el pacto? Se produce en una característica relación de distancia. El mar puede llegar a ser un pasado evocado en un presente inhóspito. Es la vivencia positiva que puede ser recordada en un futuro

negativo. Es, en el recuerdo, la recuperación vitalizadora de un paraíso perdido. A cambio, el mar tendrá un papel activo ya que también tendrá su función: evocará y escuchará a la autora. Por todo ello, hay que reconocer la originalidad de Carmen Conde cuando nos muestra un papel activo, correspondiente al mar, en relación con la fuerza del poeta evocador. En realidad, ese es el sentido del pacto.

No vamos a cerrar esta visión de la poesía del Carmen Conde relacionada con el mar, sin aludir a la presencia del factor humano en estos poemas. No sería lógico un poemario que se escribe en los últimos años de la década de los cincuenta y primeros sesenta del siglo pasado, que el mar fuese exclusivamente reflexión mística, estética o contemplativa, sin relación directa con el factor humano que lo habita y puebla. Tal como hemos visto en Salinas, en Guillén, en Alberti, también está presente en *Los poemas de Mar Menor*, el trabajador. Destacamos entre los poemas relacionados con ese mundo el titulado "Albañiles del mar Menor":

Porque todo está igual, porque siempre será lo mismo,
pasan y sonríen, pasan y se alejan con sus días iguales
sobre espaldas cansadas de doblarse al sol y al trabajo...
Levantán casas para los otros, para los que vienen de lejos
buscando descanso u ocio, contemplación o sueño,
éxtasis de mar y de cielo azul, rosa y violeta.

Viejos y serenos, jóvenes y ardientes, nuevos y acezadores,
todos los que llevan y traen piedras
son los mismos que levantaron, hace milenios,
pirámides y templos para sacrificar a los dioses
por mandato de otros; con el mismo sudor y sed.

Sin la orden de construir, ajena e indiferente,
todo estaría, todo, como el primer día de la creación.
Suelo y cielo, mar y pinos, frutos y aves, tierra en barbecho
y tierra removida de hoy,
en una calma extensísima y vacía, calma ignorante de sí.

Esta gran paz de gloria inmortal se tiene
(¡oh sublime dolor de tantas certidumbres humanas!)
a costa del esfuerzo y de la renuncia de los que cogen del surco
un pedazo de pan frente al mar redondo
que es, ahora radiante, mi mar aborigen.
Soy la nada.

Se advierte la certeza de una reflexión social en un contexto marino nada entusiasta ni asombrado. Podemos destacar, sobre todo, el carácter tan negativo de toda la reflexión, ya que los trabajadores que

hacen casas para otros, a pesar el intento de sublimación histórico-mítica expresado en relación con los albañiles del antiguo Egipto, son seres pobres y trabajadores que nada tienen, ni siquiera variedad o interés en sus propios días.

La misma autora se implica en la consideración nihilista y ella incluso se identifica con los desheredados tal como Alberti, por su parte, también había hecho en similar contexto social. Pero tal reflexión es solo un episodio más en un contexto en que sobre todo se quiere reivindicar la belleza eterna, por encima del tiempo, de ese mar permanente como se concluye en la última estrofa de "Contemplación absorta", cuando se lee:

¡Quedándote eres profundo, como sólo un mar lo puede;
como solamente un cielo que te crece de la boca!
Apenas si la distancia cuenta contigo, mar mío.
Todo está cerca y lo mismo: un gran sueño con orillas.

La herencia de Juan Ramón Jiménez, que influyó en toda la poesía española del siglo XX, tiene en estas visiones del mar un reflejo claro del cambio de perspectiva del autor frente al objeto evocado, ese mar que ha dejado de ser escenario o telón de fondo para convertirse en protagonista de procesos de introspección o experiencia autobiográfica y reflejar en su presencia el propio interior del poeta que, conmovido, reflexiona sobre sí mismo ante el mar, en todos los casos admirado, deseado y ansiado.



“LA MECÁNICA DEL MAR”
REPRESENTACIÓN E HISTORIA
EN *ARDE EL MAR* (1966),
DE PERE GIMFERRER

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA

Este trabajo se propone examinar las valencias del mar en *Arde el mar*, el poemario que Pere Gimferrer publica en 1966. La hipótesis fundamental que plantea es que este actúa como figuración específica de un lenguaje poético profundamente alegórico, cuya carga de negatividad impulsa en parte el *pathos* melancólico del volumen. Esta perspectiva metapoética, deudora evidente de los planteamientos deconstructivos de Paul de Man, permite no obstante eludir la clausura formalista y perfilar una lectura histórica, en la medida en que el énfasis en la autonomía del lenguaje poético sirve a una cauterización de los excesos referenciales propios de la poesía del socialrealismo y de su programa moralizante sin que por ello se anule la irrupción, intempestiva y fragmentaria, del tiempo histórico en el poema al modo acontecimental que describe Alain Badiou. En este sentido, esta interpretación no solo situaría el poemario de Gimferrer en un entendimiento radical del romanticismo poco transitado por la tradición hispana sino que, al tiempo, lo postularía en la relación dialéctica, compleja y elíptica con su tiempo cronológico que Giorgio Agamben (2008) considera como la auténticamente contemporánea.

La carga tropológica del mar está fuera de toda duda: en su inmensidad no discreta se han proyectado interpretaciones y simbolizaciones antropológicas que acaban siendo compartidas por las distintas manifestaciones del agua. La sugestividad y pluralidad significativa del agua ha sido tratada por los estudios clásicos de Mircea Eliade¹ y Gaston Bachelard, en su *Poética del Imaginario*, otorga gran protagonismo al agua, en la medida en que reconoce cierta indomabilidad significativa a la que relaciona con una potente imaginación material que identifica la profundidad con la disolución². Desde otro punto de vista, la incontabilidad del agua y la amenaza que supone para el hombre que se atreve a desafiarla es ya un tópico recurrente en la historia de la literatura, y de ahí las clásicas condenas a la navegación como mani-

¹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* vol. I, Madrid, Cristiandad, 1974.

² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 25.

festación de la codicia humana, como ha visto Magdalena Aguinaga³. Es especialmente interesante para la perspectiva de este trabajo cómo, en el terreno de la poesía, se ha hecho notar la vinculación entre este componente de *hybris* y el descubrimiento de la nada del lenguaje en la imagen del mar, que amenaza a poetas como Hölderlin y Leopardi, según han detectado respectivamente Paul De Man y Giorgio Agamben.

Podemos prestar atención a las teorías del primero. En obras como *Blindness and Insight* (1983)⁴ y en *La retórica del romanticismo*⁵, De Man explica cómo la poesía se sitúa precisamente en el hiato que se establece entre lenguaje y realidad que, en lugar de salvar, no tiene más remedio que explorar y explotar. El crítico belga parte de la constatación de un hecho cotidiano: la no correspondencia entre signo y referente, falla esencial de un lenguaje que es capaz de “to hide meaning behind a misleading sign”⁶ y exacerba las dimensiones de ese desencuentro, al adjudicar al lenguaje poético una capacidad de mediación extrema que abriría entre el texto y la realidad una fractura tan potente que se podría comparar con un abismo. La verdadera poesía emanaría de la conciencia y la incursión en esa nada, según la que toda figuración estaría condenada a ser una alegoría que no establece contacto empírico, sino que se precipita en el vacío dejado por el mundo. Frente a otros entendimientos del romanticismo que enfatizan el pensamiento analógico o el establecimiento de símbolos, De Man entiende que lo definitorio de este movimiento en su más alta versión es, precisamente, la sustitución de la capacidad de significar del símbolo por el descubrimiento de la alegoría, que enfatiza la ruptura entre el lenguaje y el objeto⁷. En este sentido, la asunción alegórica nunca es un descubrimiento alegre sino todo lo contrario: la mediación rotunda del lenguaje origina un tránsito a una forma superior de conciencia caracterizada por un fuerte sentimiento temporal relacionado con el avistamiento de la muerte.

Resulta revelador que, en la definición de esta peculiar anagnórisis negativa, se miente repetidamente la palabra “mecánica”: si el propio

³ Magdalena Aguinaga Alfonso, “El simbolismo polisémico del océano a lo largo de las diversas épocas y literaturas”, en Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El Retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 365-373.

⁴ Paul De Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983. Primera edición en 1971.

⁵ Paul De Man, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007. Primera edición en inglés en 1984.

⁶ Paul De Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983, p. 11.

⁷ *Op. cit.*, p. 208.

De Man se refería a que la retórica alegórica operaba de un modo esencialmente maquinal —“there can be no use of language which is not within a certain perspective thus radically formal, i.e. mechanical”⁸—, lo mismo han hecho algunos de los principales críticos que han asumido las enseñanzas demanianas. Así, Julián Jiménez Heffernan, traductor y estudioso de la trayectoria del belga⁹, explica que “la originalidad de De Man es haber comprendido que el desgarró genético del espíritu, la separación que lo origina, procede del desgarró mecánico que permite el lenguaje”¹⁰ y Philip Silver, que aplica los presupuestos deconstructivos a destacados poetas del siglo XX, tacha de “ingrata sorpresa” el “descubrimiento de la subestructura mecánica del lenguaje” por parte de un Machado tardío que describe una enigmática “máquina de trovar” en el “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”¹¹.

1. CRISIS Y REPRESENTACIÓN EN “ODA A VENECIA ANTE EL MAR DE LOS TEATROS”

Así, parece sugestivo efectuar una lectura de “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”¹² como una exploración del proceso y las consecuencias de esta revelación. El famoso verso inicial —“Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos” — parece condensar de modo aforístico una enseñanza, una ganancia de sabiduría: el comportamiento automatizado de un elemento de amplia tradición poética y dotado de una formidable herencia simbólica, que no es otro que el mar¹³. En la composición de Gimferrer, las diversas oscilaciones del agua, lejos de adherirse a cualquier estabilidad significativa o referencial, aparecen ligadas a un fuerte sentimiento temporal que cristaliza en un instante de ruptura y separación: el que determina dos fases separadas por una transición que es significativamente formulada como muerte. El tópico decadentista de la muerte por exceso de belleza actúa como transposición temática de la

⁸ Paul De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 294.

⁹ Jiménez Heffernan realizó una tesis sobre la “contradicción realizativa” en Paul de Man (1997) y editó y tradujo la obra *La Retórica del Romanticismo* en 2007.

¹⁰ Julián Jiménez Heffernan, “Introducción”, en Paul De Man, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007, pp. 5-74, p. 17.

¹¹ Philip Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985, p. 79.

¹² Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 107-109.

¹³ La imagen del mar es fundamental en la poesía romántica, como ha descrito Auden en *Iconografía romántica del mar* (México DF, UNAM, 1996). El poeta anglosajón explica que la actitud romántica frente al mar se caracterizaba por la equiparación del viaje marino con un viaje espiritual ligado a la sed de experiencia del hombre, en un rasgo que lo diferencia claramente del viaje no voluntario y obligado de la literatura clásica (p. 19).

profunda negatividad inherente a la escritura poética, en la medida en que hace referencia al descubrimiento letal de la experiencia estética.

Los primeros versos dibujan una localización, la veneciana, desde un énfasis en su condición de representación y simulacro, y de ahí las alusiones a la “cortina roja”, al “escenario vacío”, al verbo “componer” o al gesto inevitablemente teatral del sujeto lírico que lleva su mano al pecho. Las inflexiones del agua son producto del paso del tiempo: el ajedrez se muestra “verdoso”, el “moho”, significativamente, “recuerda el tiempo ido” y la condensación acuática, en forma de nubes, no hace sino oponer una frontera insalvable al yo, instalándose como un “velamen yerto” ante su mirada. Todo ello en consonancia con el testimonio del “reloj”, redundando en una impresión acusada de finitud y mortandad. A esta coadyuva una huella escritural específica, la lorquiana. Jordi Gracia ha señalado la influencia del poeta granadino en la alusión al moho¹⁴ y Julián Jiménez Heffernan ha destacado la huella inescapable de la escritura de Lorca en toda la composición¹⁵. Al exhaustivo rastreo de este último se podría añadir aún otro indicio: el esfuerzo en el desempeño de la representación — “[c]on qué trajín se alza una cortina roja” — remeda aquella constatación desesperada del deseo metamórfico con que los animales problematizaban cualquier estabilidad ontológica en un poema de *Poeta en Nueva York* significativamente titulado “Muerte”: “¡Qué esfuerzo! / ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro! / ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!”¹⁶. Como explica Jiménez Heffernan¹⁷, a Venecia se va a morir pero, por otra parte, Venecia es una ciudad cuya muerte por ahogamiento aparece prefigurada en nuestro imaginario cultural y está muy presente en Gimferrer¹⁸. Por ello, no parece de extrañar esta asociación entre agua y letalidad:

¹⁴ Gracia alude al eco de “Ciudad sin sueño” (en Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 107). También podría verse una posible resonancia del poema “Los ángeles mohosos”, incluido en *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti (edición de Brian C. Morris, Madrid, Cátedra, 2002, p. 88).

¹⁵ Como explica Jiménez Heffernan, en el venecianismo de Gimferrer y de Carnero “[l]a huida es un retorno a lo único inescapable” que no es la ciudad italiana sino “los versos del granadino” (Julián Jiménez Heffernan, “El espacio de la huida”, en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004, pp. 253-268, p. 263).

¹⁶ Los versos pertenecen a “Introducción a la muerte”, composición incluida en la sección “Poemas de la soledad en Vermont” de *Poeta en Nueva York*. (Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Austral Espasa Calpe, 1993, p. 107). La “gota de plomo” que “hierve” en el “corazón” del sujeto lírico no deja de recordar a aquel “hilo tenso” que, en la “Danza de la muerte”, “atraviesa el corazón de todos los niños pobres” (*op. cit.*, p. 74).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 260.

¹⁸ A la pregunta “¿Cree que Venecia acabará bajo las aguas?”, contesta Gimferrer en una entrevista publicada en la revista *Turia*: “No es lo más probable, aunque así empezó. Conozco todos los estudios, muy variados. En último caso, es poco probable que los que estamos vivos asistamos al hundimiento” (Fernando del Val, “Pere Gimferrer: El poema es un arte del instante”, *Revista Cultural Turia*, 127 (2018), pp. 285-313). Disponible en: http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/pere-gimferrer-el-poema-es-un-arte-del-instante/ (12-10-2018).

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
 Con qué trajín se alza una cortina roja
 o en esta embocadura de escenario vacío
 suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
 palomas que descienden y suavemente pósanse.
 Componer con chalinas un ajedrez verdoso.
 El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido
 y una gota de plomo hierve en mi corazón.
 Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora
 la razón de las nubes y su velamen yerto.

En los siguientes versos, la conexión del agua con la luz ofrece un vínculo fundamental para entender el volumen desde su mismo título. La marea sube y produce un efecto eléctrico, es decir, mecánico, y esos chispazos de un “arco voltaico”, que se antojan “rosas equilibristas” en la noche veneciana, pueden leerse a la luz de las teorías de la imaginación poética. Como explica Abrams en su ensayo clásico, frente a la mentalidad mimética que escogía el símil del espejo para definir su *modus operandi*, la imaginación poética propiamente romántica funcionaba como una lámpara que iluminaba aspectos desconocidos de la realidad y, en ocasiones, la ensanchaba¹⁹. Inserto en el seno de la tarea poética localizamos, de nuevo, un componente mecánico, el de la lámpara, que, además, tiene un lado amenazante: su capacidad visionaria puede, en ocasiones, mostrarle al poeta lo que no quiere ver o, incluso, llegar a cegarle, algo de lo que parece percatarse el Gimferrer crítico que, en algunos ensayos, identifica en los clásicos este poder destructor de lo literario²⁰. Esta perspectiva está próxima a la desarrollada por Paul de Man en *Romanticism and Contemporary Criticism*, donde, muy sugestivamente, liga la ceguera no solo a la reacción defensiva de muchos poetas ante lo

¹⁹ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford, NY, Oxford University Press, 1953. No es de extrañar que uno de los referentes de esta teoría imaginativa sea Coleridge (op. cit., p. 114), citado indirectamente por Gimferrer en el poema inmediatamente anterior de *Arde el mar*, “Mazurca en este día”, a través de la referencia a Kublai Khan, personaje también recreado por el poeta inglés: “Cambia el color del agua, / Llegan aves de Persia. / Kublai Khan ha muerto” (op. cit., p. 106).

²⁰ Son muy significativos los términos en los que, en el *Dietario*, se refiere a las *Confesiones* de San Agustín: “Resulta muy difícil leer de seguido las *Confesiones*, y no porque la tensión desfallezca en ningún momento, sino porque es tan fuerte que puede resquebrajar las defensas del lector, como el resplandor de una excesiva claridad que, aparte de deslumbrar, quema. Y es aquí donde la prosa del converso roza las invocaciones imprecatorias de poetas como Rimbaud o Lautréamont. En un grado extremo de incandescencia, la palabra poética se convierte en palabra mística” (Pere Gimferrer, *Dietario*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 56). De modo un tanto similar, recuerda en otra entrada del volumen el verso de Lull: “Lo foch natural no’s pot ver” (No se puede ver el fuego en estado natural) (op. cit., p. 434).

que el lenguaje les muestra, sino también a los efectos que este provoca en ellos: a propósito de Wordsworth, por ejemplo, explica que el subsiguiente descubrimiento de la alegoría, ocurrida “when the analogical stability of a world in which mind and nature reflect each other was shattered”, provoca un instante de “prefiguration of his death”²¹. Hay que destacar el valor causal del colapso analógico, que no parece un hecho baladí para Gimferrer, admirador declarado de las teorías de Octavio Paz acerca del pensamiento analógico propio de la auténtica modernidad romántica y, también, seguidor de algunos planteamientos teóricos sobre el símbolo procedentes de la tradición estilística española²².

De hecho, en el poema, lo que esa ráfaga ilumina es precisamente el recuerdo de un yo pasado —la “adolescencia perdida”— que produce un avistamiento de la muerte futura en esa “masa” o “féretro” que discurre por unos canales que, al ser definidos como “densos”, confirman su perfecta sintonía con las anteriores nubes yertas, en un ejercicio de clausura y opacidad que atenaza al sujeto e impide cualquier proyección simbólica. A esta revelación no es ajeno el acopio intertextual de estos versos: a la referencia explícita a Pound hay que unir la reescritura de Aleixandre efectuada en el último verso²³ y los ecos lorquianos apuntados, pues están ofreciendo una posible clave para entender la dimensión “perdida” de la “adolescencia”. Señalan el sentimiento de pérdida vital inherente a la experiencia literaria y escritural, que está íntimamente ligado a la imposibilidad de salir de un ámbito representacional:

Asciende una marea, rosas equilibristas
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
aquel año de mi adolescencia perdida,
mármol en la Dogana como observaba Pound
y la masa de un féretro en los densos canales.

De ahí el intento, en forma de invocación sin destinatario claro, que se hace a continuación para huir del alcance de esa incómoda luz, pero por una senda, la de la oscuridad — “[i]d más allá, muy lejos aún, hondo

²¹ Paul De Man, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 80.

²² En *Radicalidades*, volumen que recoge algunos de sus ensayos críticos, Gimferrer examina *El mono gramático*, de Paz, empleando las teorías de este sobre la analogía (Pere Gimferrer, *Radicalidades*, Barcelona, Península, 2000, p. 75) y usa términos procedentes del utillaje teórico-metodológico de Carlos Bousoño en sus trabajos sobre Aleixandre (*op. cit.*, 136-159) y Joan Brossa (*op. cit.*, pp. 100-111).

²³ Gracia y Sopena han indicado la deuda de ese último verso con “y un inmenso ataúd boga en lo oscuro”, procedente del poema alexandrino “Bomba en la ópera” (en Pere Gimferrer, *Arde el mar*, p. 108).

en la noche” — que lleva a un destino de idéntica frustración: el “tapiz del Dux” que, independientemente de su referencia empírica, aparece como entramado textual. Como en los tapices de la égloga garcilasiana, son solo el artificio telar en el que han quedado precariamente capturadas, como “sombras entretejidas”, las figuras gloriosas del pasado, esos “príncipes o nereidas que el tiempo destruyó”:

Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,
sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.

Desde esta conciencia de alegoría y artificio quizá podamos entender la ponderación un tanto admirativa y anhelante de la “pureza” que se enuncia a continuación, pero para la que tampoco existe inocencia textual: los ecos de Cernuda laten inexorablemente bajo ese encarecimiento de “un desnudo o adolescente muerto”²⁴. Por otra parte, esta pureza está situada en un pasado prácticamente inaccesible, pues la memoria aparece también como un ámbito de representación, unas “salas inmensas”, casi museísticas, en cuya “penumbra” apenas se puede ver. Y, quizás, también podemos entender las preguntas que se hacen no solo acerca de la posibilidad de un sujeto existencial al margen de mediaciones escriturales y representacionales sino, también, acerca de la consistencia ontológica de este: “[e]stuve aquí?”; “¿[h]abré de creer que éste he sido [...]?”; “¿es más verdad [...] el que hoy [...] o aquél que allá [...]?”. Los siguientes versos, por tanto, estarían trazando tentativamente las consecuencias negativas de la tarea literaria mediante su figuración como sufrimiento (“éste fue mi sufrimiento”) empleando el tópico decadentista de la muerte por exceso de belleza (“aquél que allá en Venecia de belleza murió”) pero, en realidad, lo que late bajo el lamento elegíaco es el haber atisbado el efecto disolutorio del lenguaje, aprendido sin remedio por el adolescente desnudo, por el joven poeta que inicia su carrera escritural y respecto a cuyas cuitas Gimferrer ofrece, en el *Dietario*, una visión en absoluto idealizada²⁵.

²⁴ La figura del adolescente y, en general, del cuerpo joven está muy presente en los versos de Cernuda, como en “Qué ruido tan triste” (Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1987, p. 149). En las “inmensas salas” que vienen a continuación se perciben ecos del verso de Brossa “avanzan hacia el mar salas inmensas” que Gimferrer cita en el *Dietario* (*op. cit.*, p. 111).

²⁵ Así, explica a propósito de Ovidio: “No es agradecido el papel de joven poeta. Un poco decorativo, eso sí; pero pagado al precio de una febrilidad obsesionada, y al de una brillantez superficial, y al de una manía de éxito intempestiva y compulsiva” (*op. cit.*, p. 35). No obstante, dice a continuación que: “Ahora bien: en el fondo de todo esto late a veces un impulso genuino, que es noble, que hace que un poeta lo sea realmente y que

En “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada”, Giorgio Agamben examina “L’Infinito”, el memorable poema de Leopardi, y liga muy significativamente a la imagen del mar la suspensión referencial que el final del poema ejecuta. Agamben menciona la condición autorreferencial de los “shifters” (deícticos) como elementos desprovistos de significado real que “indican el propio tener lugar del lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella se dice”²⁶. De modo relacionado, los versos que analizamos muestran una disposición tanto caótica de los deícticos, que hace tambalear cualquier estabilidad, siquiera escenográfica, debido a la confusión que operan en las categorías de tiempo y espacio: la inmediatez del demostrativo “éste” se emplea para aludir al pasado (“he sido”, “fue”) y es reseñable el empleo, contradictorio o incoherente, de referirse a Venecia con los adverbios “aquí” y “allá” respectivamente. Es igualmente sintomática la alusión a la fragilidad del yo pasado, y la estupefacción ante unas causas, las de esta fragilidad, que aparecen como desconocidas o no nombrables (“[q]ué frágil era entonces, y por qué”), así como la asunción de una transformación radical que, como ya hemos anunciado, cobra la forma de una muerte literal. A menudo se ha empleado la expresión “monólogo dramático” para referirse a composiciones de los novísimos y, específicamente, a esta que estamos analizando²⁷. No obstante, se ha entendido como un recurso modalizador y enunciativo extraído de un dispositivo repertorial y, por tanto, despojado del contexto complejo en el que surge: la teoría sobre el proceso de creación poética propia de los románticos ingleses, expuesta por Robert Langbaum en su influyente libro *The Poetry of Experience* (1954). Langbaum identifica un momento de comunión epifánica entre sujeto y objeto que funda una verdad

puede redimir las amarguras y decepciones de la edad adulta. El poeta joven —que nunca ha sido tan bien retratado como en esta décima elegía del cuarto libro de las *Tristes* de Ovidio— hace posible la subsistencia moral y literaria del mismo poeta, ya adulto. Es el rescoldo que da vida a la ceniza”. En *Itinerario de un escritor* Gimferrer relata los primeros pasos de su carrera haciendo un especial énfasis en el término “adulto”, al referirse a una “literatura adulta” e, incidiendo en ese molde madurativo de la evolución poética o de la escritura, lo liga a una superación de un impulso mimético (Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 22).

²⁶ Giorgio Agamben, “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada”, en Fernando Cabo Aseginolaza (ed), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 105-126, p. 115-116.

²⁷ Así, Ramón Pérez Parejo, “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo”, *Especulo*, 2010. (<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>. 12/10/2018), y Dorde Cuvardic García, “El correlato objetivo y el monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas”, *Revista Pensamiento Actual*, 17-28, pp. 23.45 (<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/29514/29635>. 12/10/2018).

de validez precaria, pero que origina un “incremento de percepción”²⁸ que transforma irreversiblemente al poeta, que “nunca volverá a ser el mismo”²⁹. Si hemos de trazar algún nexo entre el tan mentado recurso y este poema, sin duda hay que identificarlo en esa sabiduría negativa que diferencia al joven poeta del adulto y que hace de este un pobre superviviente de aquel.

La siguiente inquisición acerca de la autenticidad de estos dos seres toma la forma de un apóstrofe a la naturaleza que encierra una clave explicativa esencial. El agua helada que cae ilustra a la perfección el carácter traicionero del lenguaje: como los “copos que os diferís en el parque nevado”, las palabras pierden su carácter discreto disolviéndose en un campo blanco, fundiéndose en una “masa” (íntimamente ligada al “féretro” en los versos anteriores) y congelándose y petrificando el tiempo, como en los tapices. El término “diferís” es muy sintomático y, aún anterior a la publicación de la teoría de la *différance* de Derrida, en 1968, parece prever el trabajo de constante preterición de un significado que, por definición, es móvil, escurridizo y se complace en *diferir* radicalmente de la pregunta que se le hace³⁰. Quizás de ahí ese “por qué” sin respuesta posible al que ya nos hemos referido:

Qué pureza un desnudo o adolescente muerto
 en las inmensas salas del recuerdo en penumbra.
 ¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido
 y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
 Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,
 copos que os diferís en el parque nevado,
 el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro
 o aquél que allá en Venecia de belleza murió?

De esta manera, la única verdad posible parece residir en la ficción, o en la asunción de la representación como único régimen ontológico posible, que obliga a buscar la complicidad en este reconocimiento difícilmente compartible, como veremos. La quiebra del orden cronológico en los versos siguientes da paso a una vivencia cíclica del tiempo y a la posibilidad de que la memoria vivifique así el hoy: “Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente”³¹. Este funcionamiento circular — “va, viene y se remonta nuevamente al planeta” — iguala al cuerpo humano

²⁸ Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996, p. 110.

²⁹ *Op. cit.*, p. 118.

³⁰ Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 45.

³¹ Este recurso a un entendimiento cíclico del tiempo puede tener relación con la influencia de Octavio Paz, gran conocedor de los mitos aztecas.

y al tiempo en una misma imagen que, no obstante, asume su condición de mecanismo acuático: es ese “batán silencioso” que, como máquina hidráulica, efectúa su poder mecánico y, si recupera el pasado, lo hace con toda su carga de aprendizaje negativo. Si el sujeto lírico siente que “el pasado se afirma en mí en esta hora incierta”, es para comprobar que pasado y presente quedan hermanados en la desconfianza (“incierta”) acerca de cuál sea la validez o la acción de la escritura: “[t]anto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé / si valía la pena o si la vale”, declaración que bien pudiera tener relación con la tímida recepción de su colección anterior y opera prima, *Mensaje del Tetrarca*³².

Los versos que siguen son enigmáticos y sugestivos a la vez: si al inicio del poema se asumía que la condición “perdida” de la adolescencia era el precio del sumergimiento en la literatura, ahora, en perfecta lógica, se reconoce que es ese ámbito el que hace “más cierta mi vida” y de ahí esa apelación un tanto íntima a un “tú” de difícil dilucidación. Se trata de una interpelación que, pese a los malentendidos derivados del empleo de la desafortunada etiqueta de “culturalismo”, no debe leerse en términos meramente abstractos sino que obedece a una lógica histórica precisa: alude probablemente a la radical importancia de la experiencia cultural para la formación y el crecimiento de una generación, la de Gimferrer, en la que la expansión de las posibilidades vitales vino dada precisamente por el ensanchamiento de los horizontes culturales gracias a la entrada de discursos y productos artísticos y filosóficos foráneos, en una vuelta de tuerca especialmente sugestiva de la unión entre arte y vida propia de las vanguardias.

Probablemente Gimferrer, que había sufrido ya un desencanto con el público, podía prever los riesgos de esta ambición. Los siguientes versos —“vosotros, que oís / en mi verso otra esfera, sabréis su signo o su arte” — pueden leerse como la prefiguración de un horizonte de decodificación cercano al del lector modelo teorizado por la estética de

³² De hecho, en una entrevista publicada en *Mercurio* reflexiona sobre la “incomprensión del entorno” que se encontró ese primer libro en términos muy significativos: “Curiosamente hace muy pocos días he vuelto a leerlo y me sigue pareciendo, más ahora que tiempo atrás, un libro que me refleja bastante. Viendo en la distancia tengo la impresión de que en el libro anterior a aquel, no publicado nunca, inicié un camino que tropezó con una casi absoluta incomprensión del entorno. De hecho, *Mensaje del Tetrarca* fue entendido y comprendido por una sola persona de extraordinario peso, Álvaro Cunqueiro. Escribió una reseña excepcional que publicó con sus iniciales en *El Faro de Vigo*, que él dirigía. Al margen de él, nadie entendió el libro. Y analizándolo con el tiempo, creo que aquella incomprensión me hizo escribir los poemas que luego compuse en *Arde el mar*, una poesía que, de alguna forma, renunciaba a mis intereses. Era un poco más aceptable para el público lector de poesía de entonces” (Pere Gimferrer, “La poesía consiste en detener el tiempo”, *Mercurio*, 127, (2011), pp. 10-13, p. 12).

la recepción. Consciente de estar interviniendo en un campo poético dominado por otro tipo de lenguajes y estéticas que, a diferencia de la aquí expuesta, mostraban un apego sólido a la referencialidad y eran reacios a los cuestionamientos de la representación, el poeta parece estar situando ese público remoto y marginal en una estela precisa: la lorquiana. No es difícil reconocer en esa “otra esfera”, así como en “su signo o su arte”, la remisión a los versos en los que el poeta granadino buscaba en su interlocutor “tu máscara pura de otro signo” (de modo no casual, en un poema dedicado a la niñez, “Tu infancia en Menton”, y donde a continuación se habla de “la niñez del mar”³³) o de “ese pulso herido que ronda las cosas del otro lado” del poema “Poema doble del Lago Eden”³⁴. Incluso parecería que esos “cinco años” de sabor tan lorquiano ayudarían a perfilar un plazo temporal para una llegada a la audiencia que se prevé lenta y dificultosa pero de cuya consecución final parece haber pocas dudas; como la carta de Lacan, el poema llegará a su destino y los versos encontrarán puerto de llegada en esa “otra esfera” señalada³⁵:

Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.
 Como la vena insiste sus conductos de sangre,
 va, viene y se remonta nuevamente al planeta
 y así la vida se expande en batán silencioso,
 el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.
 Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé
 si valía la pena o la vale. Tú, por quien
 es más cierta mi vida, y vosotros, que oís
 en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte.

Los siguientes versos constatan la actualidad impenitente de ese rito de transición, que un tiempo cíclico reactualiza constantemente. Pese al paso del tiempo (esos cinco años lorquianos) y pese a conocer ya el precio de su vocación, el poeta sigue afirmando su disponibilidad y apertura ante esa experiencia de belleza y letalidad que es la escritura:

³³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Austral Espasa Calpe, 1993, pp. 68-69.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 93-94.

³⁵ El propio Gimferrer parece mostrar una idea precisa acerca de la asimilación lenta pero profunda de la poesía por parte del entorno social y cultural: así, dice en *Itinerario de un escritor* que “[s]i la examinamos con atención, veremos cómo lo característico de la poesía lírica contemporánea es que tiene una acción muy intensa que se ejerce, en cambio, sobre núcleos inicialmente muy pequeños que se van ensanchando, y, sobre todo, que posee una acción muy duradera en el tiempo” (Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 33).

“soy / el que fui entonces, sé tensarme y ser herido / por la pura belleza como entonces”. Justo ahí atendemos a la descripción más detallada de ese instante de transformación y crecimiento, que se reserva para este tramo final y que aparece definida como una vivencia que arranca de un “agua” que, en mezcla con un “frío rubí”, posee una fuerza demoníaca propia del genio poético según las formulaciones de Harold Bloom³⁶. Al igual que en los ritos de pasaje ancestrales, esta fuerza marca literalmente el cuerpo del individuo: es esa “transparencia diabólica” que graba en su “carne” ese hiriente “tatuaje de luz”, donde, de nuevo, aparece la iluminación como algo excesivo que amenaza y lastima. Es relevante que este señalamiento tenga lugar en medio de unos versos que dibujan una auténtica deriva, literal y simbólica al tiempo, pues por el agua se desplaza de modo un tanto extraviado y onírico — “[b]ogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo” — algo o alguien cuya entidad va, igualmente, desplazándose de modo metamórfico y diferido: es, así, “un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama”³⁷. La confusión que esta cadena de transformaciones crea se proyecta inevitablemente sobre una noche que es simultáneamente “ardiente” y “helada”, y que une de manera sintética los dos polos de la contradicción que da título al volumen: un mar que arde, y sobre la que volveremos.

Quizá desde ese estado de cierto caos se pueda abordar el llanto exagerado del sujeto, que aparece como una respuesta emocional igualmente dislocada cuyo exceso parece querer delatar a un tiempo su condición impostada, pero también la imposibilidad de cualquier empatía con el lector, que se presupone dotado de una sensibilidad bien alejada de la ahí retratada. En ese sentido, la máscara sentimental del yo que confiesa — “[l]loraba yo [...]” — y repite — “[l]loré, lloré, lloré” — está puesta al servicio de la crítica al romanticismo más lacrimógeno de la tradición española. No en vano Sebold trataba de condensar con el término alemán “*weltschmerz*” la mezcla paradójica de tristeza y placer propia de algunas codificaciones románticas autóctonas, sobre las que probablemente Gimferrer quiere ironizar con el símil “como en un mal poema romántico” y con esa referencia inusitada al “alcanfor”³⁸. Des-

³⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 106.

³⁷ No hay que olvidar que la deriva es uno de los medios de resistencia que detecta Antonio Méndez Rubio en la poesía de la generación del 68 como índice de su carácter vanguardista y libertario (Antonio Méndez Rubio, *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 90).

³⁸ Sebold se refiere a “ese tedio roedor que se cultiva el romántico al gozarse con su quebranto y que además de motivo de continuas lágrimas, da lugar a un delicioso consuelo” presente en las páginas de los románticos españoles y franceses, y lo considera procedente del XVIII (Russell P. Sebold, “Sobre el nombre español del dolor romántico”,

de esta impostura básica, que une el dolor a la dulzura en un mismo gesto que se revelará como vacío, se comprende la declaración elegíaca final acerca de la pérdida de “la Venecia en la que todos / para nuestro castigo fuimos adolescentes”, que extiende esta experiencia a un sujeto colectivo. Se imprime así una similar e inevitable marca a todo un grupo igualmente señalado, el de los poetas, que quedan irremisiblemente unidos en una vivencia negativa compartida que aparece definida muy significativamente como “castigo”.

Sobre ellos parece cernirse un determinado sino, el de la conciencia de una representación necesariamente fallida, condenada a huir de cualquier encuentro o empatía, pero también de cualquier posibilidad de identificación armónica entre palabra y cosa, entre símbolo y objeto: lo que, justamente, constituía el signo auténticamente romántico según Paul de Man³⁹. Cualquier tentativa en ese sentido formará irremisiblemente parte de esa persecución como en “ronda de jinetes”, abocada a esos giros vertiginosos sin meta posible que, en una última vuelta de tuerca, pierden toda su consistencia ficcional y se revelan como simulacros que muestran la irrealidad de la propia pieza de escritura:

Dilo, pues, o decílo, y dulcemente acaso
 mintáis a mi tristeza. Noche, noche en Venecia
 va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy
 el que fui entonces, sé tensarme y ser herido
 por la pura belleza como entonces, violín
 que parte en dos el aire de una noche de estío
 cuando el mundo no puede soportar su ansiedad
 de ser bello. Lloraba yo, acodado al balcón

Ínsula, 264, (noviembre 1968), pp. 1, 4-5, p. 1). Es pertinente, a estos efectos, el recorrido que hace Rábade Villar por la historia de la sensibilidad moderna y la comprensión de las “lágrimas de placer” como un mecanismo de desarrollo igualmente dieciochesco con arranque en la concepción cartesiana de las emociones como “maquinaria teatral del espíritu” (María do Cebreiro Rábade Villar, “Lágrimas de placer: la poética del llanto en *La hija del mar* de Rosalía de Castro”, *Rilce*, 29-1, (2013), pp. 136-154, p. 137).

³⁹ José Olivio Jiménez ve la dimensión romántica de Gimferrer en su idea de la poesía “como acto de penetración y hallazgo trascendente y, por tanto, de urgente transmutación o recreación total, mediante la imagen, de la inmediata realidad” (“Redescubrimiento de la poesía: *Arde el mar* de Pedro Gimferrer”, en Francisco Rico y Domingo Yndurain (eds), *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*, Madrid, Crítica, pp. 306-313, p. 311). Jiménez recuerda que ya Joaquín Marco había hablado de una “concepción temática neorromántica” en el poemario del catalán (*op. cit.*, p. 311). En un célebre artículo sobre el denominado “culturalismo” y el poema “Cascabeles”, de Gimferrer, Guillermo Carnero alude al deseo de su generación de conseguir “a lyric poetry free from the limitations of the romantic tradition” (Guillermo Carnero, “Culturalism and the “New” Poetry. A Poem by Pedro Gimferrer: “Cascabeles” from *Arde el mar* (1966)”, *Studies in 20th Century Literature*, 16-1, (1992), pp. 93-107, p. 95).

como en un mal poema romántico, y el aire
promovía disturbios de humo azul y alcanfor.
Bogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo,
un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama
que las potencias últimas enviaban a mi sueño.

Lloré, lloré, lloré.

¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?

Agua y frío rubí, transparencia diabólica
grababan en mi carne un tatuaje de luz.
Helada noche, ardiente noche, noche mía
como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.

2. AZUL SINIESTRO Y LÁGRIMA CAÍDA:

MEMORIAS DE UN AYER Y SUS POETAS

Este cuestionamiento radical y sin ambages de la posibilidad de representación aparece como enseñanza extraída de un proceso maduracional traumático, el que supone dejar atrás un periodo de adolescencia caracterizado por una supuesta, aunque simulada e inexistente, inocencia escritural, hecho que aparece enigmáticamente señalado como “castigo”. Este *leitmotiv* se repite en otros poemas del volumen, siempre de modo asociado al mar o al agua y siempre, de modo revelador, de la mano del maestro aventajado que es Lorca. En este pasaje de “Invocación en Ginebra”⁴⁰ resuenan los versos de “Vuelta de paseo”, y también reconocemos ecos de “Intermedio” y “Niña ahogada en el pozo” latiendo bajo un apóstrofe que busca en una superficie acuática nuevamente caracterizada por la opacidad (“espuma”) una infancia inexorablemente muerta:

Tiempo destruye a tiempo, voz a voz, hombre a hombre.
Sueño destruye a sueño. Otro es el mío ahora.
Lejos anduve, todo
quedó al fondo, no sé, marchito, estéril.
¿Quién remueve en la espuma su cadáver de niño?
¿Quién rescata al silencio su pasado y sus máscaras?

⁴⁰ Pere Gimferrer, *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 115-118.

¿Quién al espejo pide
la desvaída imagen de un extraño?
Así yo, transeúnte del olvido,
mi andadura instauraba.

Un poco más adelante, el eco del lamento de Lorca por su “voz antigua” (en el ya mentado “Poema doble del Lago Eden”)⁴¹ subyace en la celebración, precaria, dudosa y vacilante, que el sujeto lírico hace de la recuperación de “la voz, el jardín de mi infancia, / ya sin espectros, libre, puro, etéreo” que parece asimismo recordar otros pasajes del granadino de índole más confesional⁴². No es casual que estos versos acontezcan en una composición que versa, entre otras cosas, sobre la culpa, pues comienza con el recuerdo de los pasos del examen de conciencia jesuítico que precede a la confesión: “[...] —y después, cuántos días, / dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué, / quibus auxiliis, cur, quomodo, quando” (116). Se trata del recuerdo de una educación religiosa indefectiblemente situada en el régimen franquista y que se inscribe históricamente como una denuncia del control mental y moral efectuado por la institución católica, frente a la que el sujeto saluda la memoria del calvinista Agrippa D’Aubigné, en un ejercicio de heterodoxia apoyado en la tradición historiográfica de Américo Castro⁴³. No hay que olvidar que un similar procedimiento memorialístico servía a Rafael Alberti para denunciar la servidumbre y el conservadurismo hipócrita de la instrucción católica en un poema como “Colegio” en el que recuerda: “Veo los años, / los mismos que ahora escucho volver a mí esta tarde colgados de sotanas, / espantajos oscuros, / ... / dejando tras de sí una cola de tinta goteada de esperma sucia y vómito” y, dejando atrás toda nostalgia, desea: “No es posible, / no quiero, / no es posible querer

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 93-94.

⁴² En “Primera visión de marzo” Gimferrer retoma esta imagen: “Yo fui el que estuvo en este otro jardín / ya no cierto, y el mar hecho ceniza / fingió en mis ojos su estremecimiento / y su vibrar de aletas, súbitamente extáticas / cuando el viento cambió y otras voces venían / —¿desde aquella terraza?— en vez de las antiguas, / color de helecho y púrpura, armadura en el agua” (*op. cit.*, p. 122). Nigel Dennis, que ha estudiado el problema de la voz en Lorca, cita una carta de este a Fernández Almagro escrita en 1927 en la que lamenta su bloqueo creativo en términos muy sintomáticos: “encuentro que no he expresado ni puedo expresar mi pensamiento. Hallo calidades turbias donde debiera haber luz fija y encuentro en todo una dolorosa ausencia de mi propia y verdadera persona” (Nigel Dennis, “Lorca y la crisis de la palabra”, en Pedro Guerrero Ruiz (ed), *García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo/Editorial Aguaclara, 1998, pp. 19-30, p. 26).

⁴³ Jiménez Heffernan estudia el diálogo de este poema con la tradición emanada de Menéndez Pelayo en “Etérea de los heterodoxos españoles”, ensayo incluido en *Los papeles rotos* (2004. 269-290).

para vosotros la misma infancia y muerte”⁴⁴. Como se sabe, el poemario de Gimferrer se inspira en un poema de *Marinero en tierra* (“Ardiendo está todo el mar”) basado asimismo en un verso gongorino (“Arde el río, arde el mar, humea el mundo”, del soneto 83), y el catalán ha dedicado atención crítica al poeta de El Puerto⁴⁵.

En ese sentido, la omnipresencia lorquiana y el eco albertiano se unen en una común remisión a la infancia un tanto obsesiva en la escritura de Gimferrer, y quizá puedan leerse a la luz de un proyecto específico y un tanto peculiar, del que el poeta traza su línea maestra argumentando que en *Arde el mar* había querido escribir “como si para la poesía no hubiera ocurrido nada después del 36, en ningún sentido”. Explica así que:

Arde el mar era un libro escrito actuando como si para la poesía no hubiera ocurrido nada después del 36, en ningún sentido. En aquel momento mucha de la poesía que se publicaba en España no me interesaba, o bien no le daba gran valor. Había excepciones pero mi idea era continuar desde donde quedó el 27, no precisamente al acabar la guerra sino justo antes de ella.⁴⁶

Sabemos de sobra qué es eso que ocurrió “después del 36” y, en ese sentido, podemos leer el impulso autorreferencial y algunas de las claves de *Arde el mar* como una cauterización de los excesos de la poesía bélica y posbélica, en una línea bastante específica. El ejercicio de suspensión de la historia (poética) realizado por Gimferrer implica, pues, la eliminación de los contenidos sociales y las prerrogativas moralistas de la poesía *engagée*, precisamente aquella que, como se sabe, dominó las décadas posteriores a la contienda, aunque se fue haciendo más potente y hegemónica a medida que se fortalecía la dictadura. En esa intención, la figura de Lorca, de presencia tan rotunda, actuaría como un enganche inmejorable con una tradición de vanguardia precisa y preciosa, en una operación de restitución y borradura necesariamente

⁴⁴ Rafael Alberti, *Obra completa I. Poesía (1920-1938)*, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 616-617.

⁴⁵ Puede verse, por ejemplo, el ensayo “Sobre los ángeles y Sermones y moradas, de Rafael Alberti” incluido en *Radicalidades* (*Op. cit.*, pp. 235-242).

⁴⁶ Pere Gimferrer, “La poesía consiste en detener el tiempo”, *Mercurio*, 127, (2011), pp. 10-13, p. 12. Gimferrer explica, no obstante, que conoce las limitaciones evidentes de ese plan: “Eso no impide que haya influencias evidentes de algunos libros del 27 posteriores a la guerra, incluso de algunos alejados en apariencia de mi estética, como títulos de Cernuda, o de Aleixandre. Pero la idea esencial era ésta, y la captó muy bien tanto Octavio Paz como el propio Vicente. Y también, por distinta que pueda parecer su estética, y lo era, Jaime Gil de Biedma. La prueba de fuego para mí estaba en que cada verso tuviera entidad estética y poética por sí mismos, se conociera o no el origen de la imagen” (*Op. cit.*).

simultáneas. Si acudimos a la lectura deconstructiva que realiza Philip Silver, vemos que su explicación de la trayectoria lorquiana se hace en relación a una conciencia creciente de la autonomía de la poesía que implica una renuncia muy determinada, y desde la que podemos comprender mejor la naturaleza de su magisterio en Gimferrer:

La trayectoria evolutiva de Lorca describe una serie progresiva de intentos de dar expresión autónoma a la voz pura de la poesía. Era como si quisiese volver la expresión lírica en la dirección de una saeta secular, un grito apenas articulado. Verdad es que Lorca no tiene ningún mensaje social concreto, pero ningún poeta verdaderamente lírico lo tiene [...] Paradójicamente, Lorca se sintió arrastrado al teatro porque creía que tenía que ir más allá del poema lírico, cuando todo lo que podía realmente hacer en el teatro era repetir el mismo problema insoluble. Pero la poesía no hace nunca más que eso, allí donde la encontramos. De modo que los grandes poetas, y Lorca fue sin duda uno de los más grandes, tienen todos una historia básicamente simple —pero no fácil— que contar.⁴⁷

Las sugestivas apariciones de términos palabras como “castigo” o “culpa” aluden a esta condena que “todos” (los adolescentes en Venecia, los poetas que deben contar una historia) comparten, pero también señala el eje alrededor del que gravita la operación depuradora de Gimferrer, convencido probablemente de que el dogma socialrealista tenía mucho de traslación del dogma católico que atenazaba las conciencias y descansaba sobre unos mismos presupuestos humanistas que se aplicaban de modo un tanto inquisitorial: no en vano explica Miguel Ángel García que la poesía social no llegó nunca a ser auténticamente revolucionaria porque se mantuvo siempre en los límites de un humanismo de raigambre burguesa a menudo mediatizado por la cosmovisión cristiana⁴⁸. Desde esta perspectiva se explican otras valencias del mar que aparecen asociadas a una vocación de “askesis” que, de alguna manera, se hace también presente en el propio título del volumen, pues como hemos dicho, aprovecha un verso albertiano para hacer referencia a una depuración alquímicamente imposible: el mar no puede arder. Desde la defensa a ultranza de la autonomía artística; desde, por decirlo con palabras de Silver respecto a Lorca, ese respeto a “la voz pura de la poesía” es desde donde podemos atisbar la peculiar

⁴⁷ Philip Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985, p. 161.

⁴⁸ De esta manera García considera que se concedía al Hombre el papel histórico que realmente ejercían las relaciones de producción y dominación (Miguel Ángel García, *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia, 2012, p. 54).

inscripción histórica del poemario. La invalidación de los criterios moralizantes propios de la poesía social, que descansaba en la referencialidad, la posibilidad de una identificación empática (en un “nosotros” colectivo) y en modelos poéticos asumidos también como éticos lleva a una reivindicación simultánea de figuras decadentistas proscritas por la aplicación de estas mismas leyes, como son Hoyos y Vinent y Gabriele D’Annunzio, protagonistas de dos composiciones igualmente célebres: “Cascabeles” y “Sombras en el Vittoriale”. Los distintos comportamientos del mar sirven, en ellos, para indicar los modos de irrupción, fragmentarios y refractarios, de la historia en el poema. En la obra de Gimferrer aparecían aquí atisbos de otro entendimiento del texto poético no tan anclado en la ficcionalidad, sino íntimamente enlazado con una comprensión, también de raíz romántica, del poema como lugar donde se precipita, de una manera intempestiva y renuente, una verdad precaria, tal y como ha explicado Badiou a propósito de la que denomina “edad de los poetas”⁴⁹.

El primero de ellos, “Cascabeles”⁵⁰, está presidido por la invocación al escritor español Antonio de Hoyos y Vinent, nacido en 1884 y a cuya obra, compuesta sobre todo por novelas cortas y cuentos en los que se hallaba una peculiar síntesis de decadentismo y anarquismo, se alude a través de la alusión a “la alucinante historia de lady Rebeca Wintergay”. El fin de los “tiempos festivos” anteriores a la I Guerra Mundial convierte la “vivacidad burbujeante” de la “belle époque” en un mar alegórico y cargado de resonancias espectrales y funestas. Con resabios juanramonianos, estamos ante el “azul de Prusia” propio de un pigmento que “nunca”, se nos dice, “fue tan siniestro en caballete alguno”:

Eran sin duda tiempos
—belle époque— más festivos, con la vivacidad burbujeante
de quien se sabe efímero —atronaban
los cañones del káiser la milenaria Europa, nunca el azul de
Prusia
fue tan siniestro en caballete alguno—.

El agua parece estancarse y pudrirse para confirmar estos presagios negativos, y aparece como una “maceración de lirios” y un “légamo” que va invadiendo los “estanques”. La podredumbre prevista del agua

⁴⁹ Alain Badiou, “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, en Rogelio Fernández Couto (comp.), *Commemorando a Martin Heidegger*, Buenos Aires, Letra Viva, 2002, pp. 297-303.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 110-112.

es solidaria de un futuro que, lejos de traer la utopía o el progreso, solo promete reacción y reflujos del pasado más aciago, el de la intransigencia religiosa significada a través del “olor a velones, a cilicios, / a penitenciales ceras” y, sobre todo, a una “culpa” que se liga, de modo un tanto llamativo, a esas “reivindicaciones / de inalienable condición humana” en las que, muy frecuentemente, se ha apoyado el discurso católico:

Maceración de lirios, el antiguo gran mundo
paseaba sus últimas carrozas
por los estanques que invadía el légamo.
Y en el aire flotaba ya un olor a velones, a cilicios,
a penitenciales ceras, a mea culpa,
a reivindicaciones
de inalienable condición humana.

En esa atmósfera de inquisición moralizante podemos identificar una proyección peculiar: más que de la “Gran Guerra” a la que hace referencia explícita el poema, parece planear la sombra de la contienda civil española, que fue la que acabó con la vida del escritor, quien muere en la cárcel en 1940 a causa de su militancia anarquista y a quien se alude como “rosa inmolada”. Se trata de una superposición un tanto espectral, alógica y anacrónica de un sentido ligado a un hecho que, no obstante, se nos escamotea: no hay ninguna alusión a la guerra española y, en cambio, lo que ocupa el primer plano es el fin de los mundos de ficción recreados en las novelas y cuentos de Hoyos y Vinent: “Merecían vivir, quién lo duda, los tilos / donde el amor izaba sus corceles, / los salones de láudano y porcelana chinesca / aromados por el kif de Montenegro. / Una canción de ensortijados bucles, / una sedeña súplica llegaba / de las postales vagamente mitológicas, / nebulosamente impúdicas, de los rosados angelotes / —púrpura y escayola, rolliza nalga al aire— / que presidían los epitalamios” (111).

El poema termina con la formulación de un deseo de actuar y escribir al igual que Hoyos y Vinent lo había hecho: “restituyendo el mundo antiguo” con la finalidad de “[...] que nada se alterase, para / que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante armonía, / para siempre girando, llama y canción, girando”. El final vuelve a resolverse en un giro vertiginoso, otra versión de aquella ronda de jinetes del poema anterior que produce, también, una clara pérdida de estabilidad, incluso lingüística, en los versos últimos:

Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo,
tanto daríamos, creedme,
para que nada se alterase, para
que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante armonía,

para siempre girando, llama y canción, girando
cada vez más, creedme, tanto diéramos,
hasta el vértigo girando, Hoyos y Vinent, yo,
aún más rápido, siempre, tanto porque aquel mundo
no perciese nunca, porque el gran carnaval
permaneciese, polisón, botines,
para siempre girando, cascabel suspendido
en la nupcial farándula del sueño.

Este desasimiento y caos final no está muy lejos de la apreciación del colapso referencial y el ahondamiento en la nada lingüística en la que Paul de Man veía la seña de la más alta poesía romántica, aquella frente a la que la mayoría de los poetas de la modernidad se habrían mostrado refractarios y temerosos⁵¹. El ya mentado Silver escoge la metáfora de la “casa de Anteo”, en un volumen homónimo, para señalar la tendencia a aferrarse a los objetos con la que gran parte de la tradición española participaría de esta línea regresiva apuntada por el crítico belga-americano⁵² y que algunos versos de Gimferrer problematizan. En este sentido, no es casual que, en esta senda de asunción poética, el catalán escoja el referente mitológico de “Proteo”, dios del mar, metamórfico y multiforme, para aludir a otro de los poetas reivindicados: Gabriele D’Annunzio, en la pieza “Sombras en el Vittoriale”⁵³, a través del nombre de su residencia en el lago Garda.

Una fórmula procedente de la más alta tradición romántica, la famosa máxima en la que Keats iguala Verdad y Belleza, sirve como criterio encarecedor de la obra del italiano, cuyo valor se resume en que “[t]uvo el don de decir con verdad la belleza”. El resto del poema se resume en un rechazo, contundente y prolijo, de cualquier otro criterio, necesariamente extraliterario, para aproximarse a la figura de D’Annunzio: así, se nos dice que “qué importa lo demás” para apuntar que ni sus avatares biográficos y amorosos (“salón”, “alcoba”, “concierto de cámara” o “artificio”) ni, de modo más afilado, sus participaciones en

⁵¹ Dice De Man: “Wide areas of European literature of the nineteenth and twentieth centuries appear as regressive with regards to the truths that come to light in the last quarter of the eighteenth century. For the lucidity of the pre-romantic writers does not persist. It does not take long for a symbolic conception of metaphorical language to establish itself everywhere, despite the ambiguities that persist in aesthetic theory and poetic practice. But this symbolical style will never be allowed to exist in serenity; since it is a veil thrown over a light one no longer wishes to perceive” (Paul De Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983, p. 208).

⁵² Philip Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985, p. 46.

⁵³ *Op. cit.*, pp. 113-114.

los acontecimientos históricos deben interferir en el enjuiciamiento del escritor. Como se sabe, D'Annunzio actuó de modo heroico en la Primera Guerra Mundial al aliarse voluntariamente con el bando aliado y perder un ojo en un vuelo de guerra, hecho que puede estar aludido con “el más noble de sus sueños” o en la referencia a su valentía. Pero la exacerbación de su ideario nacionalista le llevó a ocupar la ciudad de Fiume e instaurar en ella un supuesto Estado Libre que acabaría actuando como ensayo prefascista, algo que probablemente evoca ese “cesarismo estéril y corrupto / en que había de morir el más noble de sus sueños”⁵⁴. El sujeto lírico enuncia este parecer contundente desde el enclave preciso de la residencia del escritor:

Aquí vivió.
 Tuvo el don de decir con verdad la belleza,
 aquélla (belleza o verdad) tan suya, tan sentida
 desde los fríos de Pescara y el misterio
 de sus voces secretas.
 Qué importa lo demás, el salón o la alcoba,
 el concierto de cámara, el artificio, el juego
 del amor y la muerte, qué las guerras absurdas
 donde no hurtó el peligro, qué el cesarismo estéril y corrupto
 en que había de morir el más noble de sus sueños.

Pero lo más significativo es que, a continuación, atribuye la mezcla de criterios correspondientes a dos esferas de actuación, la política y la poética, a un “búfalo” caracterizado como “demagógico”. Resulta todavía más reseñable que, para la refutación de esta lógica, Gimferrer emplee el eco de un escritor que ha sido recurrentemente utilizado como legitimador de una obligada dimensión ética, social y política para la tarea poética: me refiero, evidentemente, a Antonio Machado. Los versos de “El mañana efímero” —“La España de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María, / de espíritu burlón y de alma quieta, / ha de tener su mármol y su día, / su infalible mañana y su poeta”⁵⁵ resuenan indefectiblemente en la crítica a esa

⁵⁴ Son interesantes estas palabras del *Dietario* en las que Gimferrer reflexiona a propósito del fascismo atribuido a Pound: “Tiempo atrás creyó que era fascista, y por eso ahora increpa a los jóvenes que no entienden nada de nada, que nada tiene que ver con ellos. Pero hay alguna cosa en el hombre que es más sabia que el hombre. Hay, en el poema, una ciencia, y una lucidez y un conocimiento más profundos. Los jóvenes que hacen cola ante la casa de este poeta viejo que se llama Ezra Pound —hará ahora ocho años que murió en Venecia— iban en pos de esta verdad más alta, que quizá el individuo, el ciudadano, no controlaba del todo, pero que los versos, altos y profundos, nos legaron” (*Op. cit.*, p. 237).

⁵⁵ Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Anaya, 1967, p. 95.

bestia hipócrita que “hoy hoz a en la memoria de un ayer y su poeta”. De esta manera, el ambiente tradicionalista y conservador que recrea el poema machadiano se proyecta sobre la naturaleza de una censura, la que emplea juicios éticos para valoraciones literarias, que se revela, así, como una particular forma de persecución inquisitorial. No en vano el deseo utópico de una época nueva, liberada de estos prejuicios, pasa por esperar a “cuando pase este tiempo de humareda y pecado” y se disfrute de una atmósfera de independencia en la que “pueda el hombre libre sentir libre en el día / la luz, el sol, los árboles”. Solo desde la esperanza en ese futuro un tanto utópico se puede prever la posibilidad de una mínima elegía por el autor de *El inocente*, condensada en esa lágrima prevista en la que se deshace el mar:

Menos aún, el búfalo demagógico
que hoy hoz a en la memoria de un ayer y su poeta.
Pronto, pronto,
cuando pase este tiempo de humareda y pecado
y pueda el hombre libre sentir libre en el día
la luz, el sol, los árboles,
a la hora más quieta
en que ascienden las brumas sobre el lago de Garda
habrá un cuerno de caza desgarrando el silencio
como un amor o una lágrima caída
por Gabriele D’Annunzio, por Gabriele D’Annunzio.

3. “MÁS ALLÁ DE LOS ESPEJOS NACARADOS”.

ARDE EL MAR COMO OBRA CONTEMPORÁNEA

Es sobradamente conocida la polémica que suscitó la aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada por Castellet en 1970, que iba precedida en dos años por la irrupción de *Arde el mar*, obra de uno de los principales antologados. Pasados casi cincuenta años, el compendio se ha hecho célebre, entre otras razones, por la visceralidad de algunas de las reacciones suscitadas, que generaron una serie de juicios estéticos e ideológicos contundentes cuya sombra se ha revelado alargada y contumaz. Ángel González definía la obra de los antologados como “una secreción final del franquismo”⁵⁶ y sin duda este dictamen fue glosado por Luis García Montero, quien habló de “un tributo último a las deformaciones culturales acarreadas por la dictadura franquista”⁵⁷.

⁵⁶ Ángel González, *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 387.

⁵⁷ Luis García Montero, *Confesiones poéticas*, Granada, Maillot Amarillo, 1993, p. 173.

Las pruebas de cargo aportadas solían pivotar sobre un supuesto desentendimiento de estos versos respecto a la realidad circundante, histórica y humana: así, el poeta granadino detecta esa desconexión en la reticencia novísima ante “toda poesía de referencias cercanas a la realidad”⁵⁸ que iba acompañada de una determinada opción lingüística que cifra como la de “un lenguaje áspero, con el brillo frío de las traducciones, sin esa flexibilidad cálida que les da a las palabras el uso público y colectivo de una lengua”. Aunque la querella vio más y más sofisticadas argumentaciones, lo cierto es que el veredicto de García Montero sintetiza de modo inmejorable un lugar común acerca de la generación del 68: la huida del entorno y sus denominaciones a través de un lenguaje preciosista que cristalizaría en la etiqueta del “venecianismo”.

El análisis realizado en las páginas anteriores puede contribuir a una labor de matización que se inscribe, a estas alturas, en una cadena de recusatios⁵⁹. En *Condiciones*, Alain Badiou explicaba que uno de los puntos de encuentro entre la filosofía y la poesía tenía que ver con las “operaciones por las que el poema data una verdad del Tiempo”⁶⁰ y ejemplificaba en la obra de Mallarmé y Rimbaud los modos dislocados de este registro. Gimferrer efectúa una reivindicación de una determinada tradición y una concepción rotunda del hecho poético que hallan una imbricación oblicua pero real en la historia. Por una parte, el empleo consciente de la alegoría moderna que hemos visto en “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” puede verse, como hemos hecho, como una reivindicación de un romanticismo más exigente que, además, implica una invalidación *avant la lettre* de una característica recurrente de la poesía española contemporánea: el simbolismo como lenguaje consensual y automatizado que ha identificado Germán Labrador en la poesía de las últimas décadas⁶¹. Pero, además, la recuperación de

⁵⁸ Luis García Montero, “Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía”, en Felipe Benítez Reyes, *Poesía 1979-1987*, Madrid, Hiperión, 1992, pp. 9-25, p. 12.

⁵⁹ En volúmenes como *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004) o el ya mentado *La destrucción de la forma (Y otros ensayos sobre poesía y conflicto)* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008), Antonio Méndez Rubio ha explorado los modos de subversión y resistencia de estas escrituras, y a su brillante labor crítica, efectuada desde los presupuestos teóricos de la tradición francesa, se unen los posicionamientos matizados de estudiosos como Juan José Lanz o Prieto de Paula. En un artículo reciente, Araceli Iravedra reconocía el “alcance subversivo” de algunos elementos estéticos novísimos (Araceli Iravedra, “De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: De nuevo sobre los poetas novísimos”, *Revista Signa*, 27 (2018), pp. 585-615). Cf. también Juan José Lanz Rivera, “Himnos en tiempos de las barricadas: Sobre el compromiso de los poetas novísimos”, *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 8-12 y Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una renovación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

⁶⁰ Alain Badiou, *Condiciones*, México, Siglo XXI, 1992, p. 87.

⁶¹ Germán Labrador Méndez, “Hartos de mirar sin ver. Éticas de la mirada, políticas

autores proscritos y la desautorización implícita de los criterios morales para la evaluación poética no es sino una operación relacionada de modo dialéctico con el propio tiempo, en la medida en que permite ver los procesos de oscurecimiento y silenciamiento que toda hegemonía, también la poética, implica.

En “Cascabeles”, uno de los poemas citados, hay dos versos muy sugestivos que rezan: “Algo nacía, bronco, incivil, díscolo, / más allá de los espejos nacarados”⁶². En ellos parece asumirse que la historia, sobre todo en la vertiente tan trágica que ha presenciado el pasado siglo, está al margen de cualquier representación mimética o especular. En la asunción de este principio y la aceptación y explotación de todas las mediaciones y refracciones que rigen el vínculo entre realidad histórica y palabra poética quizá radique un valor fundamental de *Arde el mar*: su capacidad para iluminar de modo oblicuo las sombras de una época. En ese sentido, sería una obra que guarda con su periodo histórico una relación de auténtica contemporaneidad, entendiendo esta en la acepción robusta que Giorgio Agamben definió de modo muy específico y atractivo a la vez:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener la mirada fija sobre ella.⁶³

del lenguaje y poesía española contemporánea, a partir de un caso de estudio: *Dominios de matiz* (2010) de Juan Pastor”, *Estudios Humanísticos*, 33 (2011), pp. 113-142. Labrador explica que ese lenguaje consensual, “clasicista-simbolista”, “ha ocultado otros modos de descripción de lo real [...] esta lengua poética no sirve para ver lo real” (p. 130).

⁶² *Op. cit.*, p. 24.

⁶³ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, Venecia, Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, 2008, p. 2.



Se acabó de editar POETA Y
MAR: SEIS ESTUDIOS SOBRE EL
MAR EN LA POESÍA ESPAÑOLA,
el día 20 de diciembre,
estando al cuidado de
la edición el Servicio
de Publicaciones de la
Universidad de Huelva

