REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

# UNA ESTROFA DE LOPE

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 15 DE FEBRERO DE 1948, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON GERARDO DIEGO

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON NARCISO ALONSO CORTÉS

TALLERES TIPOGRÁFICOS RESMA
1948

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

# UNA ESTROFA DE LOPE

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 15 DE FEBRERO DE 1948, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON GERARDO DIEGO

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON NARCISO ALONSO CORTÉS



TALLERES TIPOGRÁFICOS RESMA
1948

# DISCURSO

DEL

# EXCMO. SR. D. GERARDO DIEGO

## SEÑORES ACADÉMICOS:

O sé si habrá en nuestra lengua tan imponente pareja de vocablos, acrecida su majestad por recíprocos y platónicos fulgores de oro viejo, como la que traban y nivelan estas dos solemnes palabras: *Oratoria Académica*. Siendo yo niño todavía y alumno de Instituto aprendí, y precisamente en la clase inolvidable de mi maestro Don Narciso Alonso Cortés, que la oratoria académica era una de las especies—y por menos improvisada, la más vocada y constreñida a perfección—del género elocuente. Supe de las partes del discurso, y no sólo por las lecciones del aula, sino por la atenta lectura del prudente Quintiliano, asunto que por prescripción facultativa fue el motivo de mi primer trabajo crítico literario. Y de entre las sucesivas partes, ninguna me pareció ya entonces y me sigue pareciendo hoy más erizada y hermética ni me produce más renovada admiración hacia el que gallardamente la trastea y finiquita que esta del exordio, en verdad inexcusable, ya que no todos los días albergamos en el Senado a algún encubierto Catilina. Porque un exordio legítimo, según todas las reglas de la venerable tradición retórica que interpretan en este punto el fuero natural de la cortesía, debe tratar de granjearse la benevolencia del auditorio; pero cuando esta benevolencia se ha concedido ya de antemano y el disertante recibió de ella inestimables y generosas pruebas, el exordio se torna todavía más delicado y arduo de desempeñar para el orador poco avezado a estos trances solemnes. Y no precisamente porque la buena voluntad inicial de quienes se

disponen a escuchar le haga parecer superfluo, puesto que esa noble disposición de ánimo más y más obliga a quien de ella es gratuito objeto, sino porque la conciencia aproximadamente exacta que el ocasional oficiante de orador que hoy tenéis ante vosotros posee de la indigencia de sus recursos académicos y persuasivos, le impide presentarse con la confianza del tribuno o del catedrático y le sitúa más bien en el plano de humilde zozobra del graduando o del opositor.

Os ruego, pues, me perdonéis este inicial fracaso de mi discurso y la anarquía subsiguiente con que me desentenderé de todas las viejas y respetables doctrinas. Y dejadme tan sólo que os dé las gracias por haberme querido recibir entre vosotros. A falta de otros méritos, he de procurar que mi participación en vuestras tareas sea aplicada, constante y deseosa de perfeccionamiento.

I confusión sube de punto cuando pienso en la historia del sillón que voy a ocupar. Sin remontarme más allá de mis tres últimos antecesores, con los cuales, sin embargo, me acerco a un siglo de historia, evoco la memoria de tres varones insignes, de diversa vocación espiritual pero coincidentes en la amplitud humanista del campo de atención de su estudio y en la fecundidad de su obra predicada o escrita. No alcanzaron mis ojos pueriles a descifrar la achacosa ancianidad de Don Juan Valera. Para ello hubiera sido precisa, por lo menos, una coincidencia topográfica. Pero el gran amigo de Menéndez Pelayo, según nos revela el mutuo epistolario recientemente publicado, no llegó a rendirle la prometida visita a sus lares santanderinos. Para sustituir al gran Valera, fue elegido Don Santiago Ramón y Cajal, quien atareado en su laboratorio no supo encontrar el momento de tomar posesión de su cargo académico. A Don Santiago sí que le recuerdo, como a Galdós, como a Don Antonio Maura, figuras familiares del veraneo cántabro, a quienes yo veneraba desde lejos.

También en Santander sitúo mis últimos recuerdos de mi inmediato antecesor el ilustre físico Don Blas Cabrera, cuya muerte lejos de su patria tanto hemos sentido discípulos y amigos. Entre los últimos pude contarme gracias a la bondad de un carácter que allanaba desde el primer instante los desniveles de edad, de jerarquía y de talento. Así alcancé a gustar la miel de su palabra, matizado el acento con dulces entonaciones de su isla natal, y siempre rezumando saberes y sabores de ciencia amplísima y generosa sencillamente cordializada. Lo mismo en la tertulia entre otros profesores, filósofos y artistas esclarecidos,

que en el magisterio sistemático de la cátedra o de la tribuna, la palabra de Don Blas Cabrera aliaba la profundidad y madurez del pensar científico, no allegado meramente de estudiosa erudición sino acreditado por la propia investigadora actividad mental, con la amenidad y tersura de un decir cálido y transparente. Por lo cual, resultó de una perfecta lógica que esta Real Academia le invitase a colaborar en sus tareas lexicográficas, como a autoridad magistral que era en todo lo referente a la expresión del lenguaje científico. Lástima grande que las vicisitudes de estos últimos años y el fallecimiento de Don Blas Cabrera limitasen tan cruelmente su inestimable cooperación académica.

La obra escrita de Don Blas Cabrera sólo en parte representa lo que su personalidad tan rica y completa ha significado en la vida intelectual española. El creciente proceso de abstracción que ha conducido a la ciencia física desde sus etimológicos orígenes naturales, de una naturaleza observada y experimentada, hasta la ardua interpretación especulativa de la Física Matemática — que amenaza alzarse con la monarquía de las ciencias, al dominar desde la cima la totalidad del pensamiento físico a punto de penetrar y simbolizar lo metafísico— ha adiestrado a sus arriesgados exploradores y a sus profundos sistemáticos en la sutileza de un pensar verdaderamente filosófico. Hoy el físico creador no puede dejar de hermanarse con el puro filósofo, que a su vez necesita una formación sólida de tipo estrictamente físico-matemático. Por eso, la obra publicada de Don Blas Cabrera, al no recoger la totalidad de sus enseñanzas de cátedra y sus meditaciones investigadoras, deja apenas adivinar la trascendencia de una vida consagrada al estudio de los más hondos problemas del nuevo humanismo de nuestro siglo. Sin la menor veleidad de digresiones literarias, sus escritos, por ejemplo, el discurso de recepción en esta Real Academia, revelan la claridad mental que hallaba su justa expresión idiomática y acusan la integral formación de un espíritu, curiosamente asomado a todo el espectáculo de la vida y del arte.

# UNA ESTROFA DE LOPE

E elegido como tema de este discurso *Una estrofa de Lope*. No sé si ha sido un acierto. Atendiendo a la dificultad de construir un discurso sobre motivo tan parcial, concreto y desmenuzado como es el comentario a unos versos, presumo que mi disertación dejará mucho que desear. No la estiméis, ya os lo he anticipado, como pieza oratoria, siquiera sea en el convencionalismo de la seudo-elocuencia escrita. Procuraré solamente, ciñéndome y plegándome a todas las sinuosidades del elegantísimo verso lopesco, compensar la falta de unidad con los quiebros imprevistos de la ocurrencia paralela a la espontaneidad de la creación poética. Nada nuevo aprenderéis. No soy erudito ni la estrofa elegida lo ha sido por su problemática histórica, lingüística o genealógica, sino por su radiante hermosura, suscitadora de un contagioso entusiasmo que sólo en la comunicación con las otras almas poéticas encuentra la plenitud de su feliz destino. Mi comentario, por lo tanto, va a ser el de un poeta (en este caso humildemente receptivo) y todo lo que haya de retórico, de literario, de filológico en mis palabras, ha de brotar naturalmente como consecuencia de una contemplación poética y bajo especie de poesía ha de entenderse. Si aquí o allá logramos acercarnos un poco más que de costumbre al milagroso alumbramiento del manantial, al puro borbotar de las aguas líricas, no habremos perdido nuestra jornada. Por ventura, la detención en nuestra marcha, cautivos por el encanto de una sola palabra, nos permita vislumbrar la maravilla funcional de una psicología de artista y nos ilumine las profundas cavernas donde se adquiere el oro de la belleza poética, mejor que pueda hacerlo la ambiciosa investigación de las últimas causas.

Pero quizás alguno piense ¿cómo una sola estrofa, ocho versos endecasílabos, pueden descubrirnos el humano, el divino misterio del corazón de poeta de Lope? A lo que respondo que no es tal mi propósito. Lope, ciertamente, no cabe en una octava real. Nos daremos por satisfechos si dentro de ella llegamos en tal o cual dirección hasta el límite de alguna de las dimensiones conmensurables de su alma y de su arte. Y las llamo conmensurables porque si alcanzamos a sondear hasta el fondo de un solo abismo, a su escala podemos calcular las otras diáfanas lontananzas de cielos y horizontes. Lope abreviado en una octava, como la selva cifrada en una hoja. La histología vegetal como la poética nos enseñan la sutilísima trama de los tejidos y, después de todo, eso es lo esencial. Calidad. Lo otro, cantidad y diversidad, ¿quién las poseyó, las dilapidó tan alegremente como Lope? Dios quiso concederle tiempo y una fabulosa montaña de mimbres para multiplicar por cientos y miles el primor del cestillo. Las manos delicadas del padre fueron emuladas por las del hijo en esta otra cestería infinitamente más ingrávida y quebradiza, en esta airosísima manipulación entrelazada de las palabras de la boca y las imágenes de la fantasía. Y Lope quedó así para siempre incomparable en lo máximo y en lo mínimo. Poeta telescópico y microscópico. Si otros le han vencido en la belleza y armonía de proporciones, en la lisura y perfección de uno sólo o de varios poemas regulares, él los anula en globo y en detalle con el esplendor estrellado de su orbe poético y con la tenuidad y tornasol de un silabeo afectuoso que nos convida a demorarnos sobre él con fruición de insecto que paladea las peripecias deliciosas de cada pétalo aterciopelado.

Difícil resultaba elegir entre millares de sonetos, de letras y coplas musicales, de romances, octavas o redondillas, obras menudas o fragmentos destacables con unidad interna y límites de redondez lírica, la estrofa que había de servirnos para la experiencia. Y en la duda innumerable, opté por escoger los primeros versos que me acudieron a la memoria. Tenían la ventaja de ser desconocidos de casi todos los aficionados a Lope. Porque en suma el lopista más acreditado y

de mejor memoria puede presumir de recordar una por una las cuatrocientas comedias en sus líneas generales de asunto, personajes y situaciones. Y hasta incluso los todavía más copiosos sonetos líricos. Pero ¿cómo pedirle que lleve mentalmente la cuenta de todos los tesoros de gracia poética desparramados por entre el flujo incontenido de la narración poemática o del diálogo teatral?

Entre las tres mil y pico octavas, por ejemplo, de la *Jerusalem Conquistada* ¿cómo conocer por sus nombres los muchos cientos de ellas que en sí mismas son cada una, una poesía lírica, descriptiva o patética acabada? Ni el pastor más diligente y amoroso nombra y numera y sabe las ovejas de tan infinitos rebaños. Y sin embargo, nuestra estrofa se halla en una situación privilegiada para llamarnos la atención. Es la que hace el número catorce del primer libro de la *Jerusalem* y en rigor la primera de la acción del poema, si exceptuamos la acostumbrada invocación y dedicatoria, a la Virtud divina y a la Majestad de Felipe III respectivamente, obligadas en el protocolo renacentista. Viene luego, como en una lección de geografía e historia, la explicación de los límites de Judea y del lapso de tiempo transcurrido desde la primera Cruzada. Y al fin suena la hora en que van a comenzar los portentosos acontecimientos del poema. Escuchad, pues, la estrofa entregándoos sin más a su aparente belleza, porque—aunque tantas veces se olvide—así es como hay que gozar la poesía. Y después, iremos verso por verso deteniéndonos en aquilatar su ley y tratando de sorprender la razón de su hechizo. Pero cada destello y primor que encontremos en el detalle sólo cobrará toda su eficacia y su sentido en función de la totalidad del orbe poético a que pertenece, es decir, de su situación en la órbita que dibujan y cierran los ocho radiantes endecasílabos. Atención, que es Lope el que canta:

*Durmiendo estaba el Persa, cuando estaba*
*la Reina de las sombras y del miedo*
*volviendo el rostro, al alba, que bajaba*
*del cielo al mar en vuelo manso y ledo.*
*Sus círculos azules enlazaba*
*humilde el agua, con risueño enredo,*
*unos en otros y, cantando a solas,*
*peinaba las orillas con las olas.*

Y ahora abandonémosnos un instante al placer de la admiración, al desahogo del legítimo entusiasmo. Yo no puedo recordar, repasar la estrofa sin que la más íntima emoción, el estremecimiento de la belleza que nos roza al paso, la ternura del amor humano de fuente más divina, hagan asomar las lágrimas a mis ojos. Y otro tanto les sucede a cuantos leen y releen esos ocho versos venturosos. Dejémonos penetrar de toda su jugosa hermosura, bien seguros de que ha de permanecer intacta, nueva y cerrada después de nuestro manoseo y defendiéndonos celosa al último secreto de su vida y de su gracia. La prosa, nuestra prosa, no podrá nada en su disección de la flor viva. Al menos, su fragancia esquivará todos nuestros análisis. Pero sabiéndolo así, no hay la menor profanación en acercarnos al cáliz y examinar con amorosa curiosidad cada uno de sus matices y rubores.

Primer verso: *Durmiendo estaba el Persa, cuando estaba.* La estrofa comienza mesurada, discreta, en sordina. No convenía irrumpir de pronto en un deslumbrante esplendor. Es buena ley de administración de belleza en las artes sucesivas, graduar la intensidad y dar tiempo al oído y a la sensibilidad adormecidas para ponerse en condiciones de soportar la plenitud del raudal que se avecina. En nuestro caso además, tal moderación inicial de diafragma se impone por dos razones. Por ser un comienzo de dilatado poema y por reflejar otra iniciación, la del sentido del texto, es decir, el alba de un día nuevo, desde la noche a la aurora. Por eso, los cuatro primeros versos, que forman una unidad sintáctica, rítmica y semántica, van a ir iluminándose progresivamente, creciendo en luz y en perspicuidad a la par que la naturaleza minorasiática que evocan. Con arte intuitivo e inocente de sus propias astucias, Lope actúa de escenógrafo del amanecer y en sólo cuatro endecasílabos ataja y simboliza el diario prodigio de la luz despertando entre cielo, tierra y mar. Es este el mérito supremo de la primera parte de la octava y sólo en relación con ese resbalado movimiento de conjunto es como cobran toda su significación y emiten todo su flúido cada verso y cada palabra y cada sílaba.

El primero comienza con la palabra insustituíble *Durmiendo*. En cuanto su centro rítmico brilla el fulgor de la palabra *Persa*, con su prestigio exótico, incrementado para el lector moderno de las viejas ediciones con la ortografía de la mayúscula inicial. Habría que dedicar todo un capítulo para explicar la estética del arcaísmo ortográfico. Nada es desdeñable en el juego sutil de la belleza propuesta por el artista. La ortografía, como la tipografía que puede colaborar plásticamente hasta la caligramática, son auxiliares de la poesía, ajenas a ella, pero en cierto modo inseparables y coadyuvantes desde luego a la obra de arte, con no menor derecho que las artes de la declamación y los deleites del timbre individual. Claro está que no es éste el momento propicio para demostrarlo.

Un defecto hallamos en el verso, defecto que por un lado se atenúa si pensamos que la palabra *estaba*—que se repite al final: *Durmiendo estaba el Persa, cuando estaba*—no pertenece en su segunda aparición a la esfera del primer verso, al menos sintácticamente y por lo tanto, según la significación y según el ritmo que de la sintaxis emana y que triunfaría a estar escrito el período en prosa. El segundo *estaba* se vuelca fatalmente unido sobre los versos segundo y tercero, que expresan respectivamente su sujeto y el otro elemento del complejo durativo *estaba dando*, paralelo al *estaba durmiendo* del comienzo. Por otra parte, hubiera sido tan fácil, tan al alcance de la más modesta fortuna de versificador evitar la reiteración con otra conjugación perifrástica, que no vale la pena de insistir en un ligero descuido de velocidad narrativa, si no fué error de imprenta.

Pasemos al siguiente verso: *la Reina de las sombras y del miedo*. He aquí un verso, organismo perfecto, rítmico y gramatical. Un sujeto complejo que cabe exactamente en las once sílabas y describe un arco justo, dilatado y armonioso con sus tres acentos equidistantes sobre los tres nombres, todos ellos cargados de magia poética. Si la sonoridad es limpia y majestuosa, el fácil misterio de la imagen de la noche, evocada en su doble faz celeste y humana, acierta a conmovernos con su revelación lenta y profunda como de preludio romántico. Un preludio romántico de estirpe clásica, como tal meditación nocturna de

Juan Sebastián Bach. No nos importa que los elementos de la doble imagen, *Reina de las sombras* y *Reina del miedo* puedan no ser originales de Lope. Sin duda, escudriñando clásicos griegos y latinos, tan amigos algunos de esas emociones románticas, encontraríamos precedentes, aunque dudo que la totalidad del verso, así armado en portentoso equilibrio. En todo caso, el ritmo que es lo esencial, es exclusivo del Fénix, como lo es su ocurrencia nuevamente original de la imagen y su destaque absoluto de gran cúpula nocturna cerrando exacta la inmensidad del endecasílabo.

Tercer verso: El sujeto que acabamos de contemplar, la Reina, o sea la noche (no olvidemos que habíamos dejado pendiente el *estaba* de la rima del primer verso) estaba—ahora nos dice cómo—*volviendo el rostro, al Alba, que bajaba.* Otra vez la unidad del verso no corresponde a la sintáctica. Las dos últimas palabras pertenecen, como iniciales de una oración de relativo, a la órbita de sentido y entonación del verso siguiente. El verso tercero lo podemos considerar, por lo tanto, en dos dimensiones distintas. Como unidad semántica o como unidad métrica. En el primer caso consta de cinco palabras: *Volviendo el rostro, al Alba.* En el segundo caso se completa con las cuatro sílabas siguientes: *que bajaba.*

Atendiendo primero a su sentido, vemos que completa maravillosamente el del verso anterior. Si la noche nos había mostrado sólo su cóncava faz interior de una tapa que cierra y aprieta en miedo y sombra a los mortales, ahora, al desplazarse silenciosa hacia occidente, empieza a descubrirnos su convexa espalda apenas lívida de reflejos de alba naciente. Pues volver el rostro al Alba puede significar que gira la cabeza hacia atrás para contemplar el de su enemigo el alba. Pero también puede interpretarse con mayor verdad física y sencillez poética —interpretación apoyada por la separación de una coma entre *rostro* y *al Alba,* tal como ortografían las primeras ediciones—que la noche vuelve el rostro, es decir, nos lo hurta volviéndose de espaldas, *al Alba,* es decir, a la llegada, al advenimiento del Alba que la obliga a evadirse y a mostrarnos así su negra espalda estrellada, su dorso de Reina, a alejarse y disolverse en la nueva marea creciente de la penumbra hacia

la luz. La imagen adquiere ahora toda su imponente grandeza cósmica y si la palabra *Reina* no era suficiente, degradada por un abusivo uso metafórico, viene en su ayuda la frase *volviendo el rostro,* que conserva intacta la torneada sugestión antropomórfica. Espléndida realización mítica, corpórea, de una grandeza ilimitada y dotada de un suavísimo movimiento de rotación y de traslación que emula el silencio resbalado de las esferas celestes. Noche y Alba persiguiéndose siempre sin alcanzarse.

*Non se alcanzarían con las vigas de Gaula,*
*non cabríe entre ellos un cabello de Paula,*

como los meses hijosdalgo en el almanaque inolvidable del Arcipreste. Tan sublime y cotidiano espectáculo se ve inefablemente apoyado por un sutilísimo juego fonético que derrama sobre las once sílabas del verso, ahora extenso hasta su último límite, la vaga y monótona claridad lechosa de una luz tenue, aún sin colores: *volviendo el rostro, al Alba, que bajaba.*

¿Qué tiene este verso, cómo suena que con tan nivelado misterio y éxtasis de anunciación nos retiene y sobrecoge? Sencillamente, y desde su cima hasta el final, una aliteración de vocales. Después de girar—paralelamente la fonética al sentido sideral—el juego de vocales de las cuatro primeras sílabas sus luces medias de *e* y *o,* las siete últimas, salvo la átona del relativo repiten la abierta *a,* la vocal española por excelencia. Y ¿qué significación asume la vocal *a,* en cuanto a luz y color, porque todo otro valor psicológico resultará siempre circunstancial y derivado de su luminosidad y cromatismo?

Aquí es de rigor recordar el soneto de las vocales de Rimbaud, tantas veces discutido y trabucado. "A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul". No parece que la doctrina simbolista haya logrado llegar a un acuerdo consigo misma. La suma de todas las experiencias y contradicciones de cada sensibilidad individual de poeta y de crítico conduce a un irresoluble escepticismo en todo lo que se refiere a equivalencias de color. Y sólo admite y confirma el hecho comprobado por los fonetistas, el de la mayor luminosidad de las vocales abiertas sobre las cerradas, así como los de la agudeza o gravedad respectiva, entendidas según la escala acústica, de las anteriores—*i, e*—y de las posteriores—*o, u*—. Por lo que a la *a* respecta, para un poeta evocará sensaciones de color rojo, para otro blanco, pero siempre como consecuencia de su ancha

abertura luminosa. Blanco es sinónimo de luz, rojo de llama. Sin embargo, en materia tan delicada, en que la psicología y la memoria de cada poeta interfieren y en que, nunca hay que olvidarlo, las palabras quieren decir algo y se relacionan de verso a verso por misteriosas afinidades, cabe siempre que en un caso determinado, tal vocal como tal consonante, gire sobre su eje y asuma un poder de sugestión distinto y aun contrario al suyo habitual. Y así un verso de *aes* puede tal vez acentuar una impresión lóbrega, el "golfo sombrío", el "corsé de las moscas" de Rimbaud.

Veamos ahora algunos ejemplos. A mi memoria acuden por lo pronto dos, ambos de grandes poetas, uno clásico y otro contemporáneo, ambos igualmente celosos hasta el extremo posible del decoro de la dicción poética y tan maestros en la crítica ajena como lúcidos en la conciencia de su propia arte retórica. Y con esto quiero sugerir que muy probablemente ni al uno ni al otro se les escapó en la coyuntura precisa, la conciencia de lo realizado. Lo cual, claro está, no quiere decir que se propusieran previamente el efecto sonoro y a él supeditaron la selección de las palabras, sino que ya creado al verso espontáneamente, la reflexión, antes de dar el visto bueno, vino a descubrir el efecto gratuíto, que quedó así aprobado.

Fué Fernando de Herrera cuidadosísimo, hasta afrontar la aparente cacofonía, en la correspondencia de la sonoridad con el sentido. Combinaciones ásperas y estridentes se justifican en su verso por revestir significaciones malvadas, gélidas, odiosas. Es la misma estética del músico que procura el malestar de las disonancias cuando las palabras del texto o las circunstancias de la acción atraviesan una zona maldita. La música se hace voluntariamente fea y el verso agrio y un gran artista sabrá imponerse a sí mismo el límite prudente para que el episodio guarde sólo su valor expresivo y de contraste. Todos recordáis los versos finales de la Canción herreriana "A la victoria de Lepanto":

*y la cerviz rebelde condenada,*
*perezca en bravas llamas abrasada.*

Es el último verso el que me interesa y su ejemplaridad fonética se acrece justamente por ser el último del extenso poema, por ser el cierre de un pareado y por la ejemplaridad del sentido condenatorio del dragón infiel. Por todo ello, queda resonando largo rato y la sonata en *A mayor* prolonga sus llamaradas en los reflejos de nuestra conciencia y memoria auditiva. En el endecasílabo de Herrera se empieza por dos *es,* pero desde la tercera sílaba se instala, reina absoluta, la *a*. Una *a* roja, terrible, implacable, luminosa, pero con un esplendor encarnizado y sangriento. Contribuye al efecto de unidad total, la combustión del juego consonántico que se entrelaza al vocálico.

Veamos ahora un delicioso verso de nuestro gran poeta Jorge Guillén. Pertenece a una poesía muy breve, por lo cual voy a leer sus cinco versos.

GALÁN TEMPRANO

*Notorio garbo de la camarista,*
*toda real en las apariciones...*
*Hacia la gloria del galán temprano,*
*oh dulces senos tan amanecidos,*
*van en volandas blancas algazaras.*

*Van en volandas blancas algazaras.* Sólo una *e* y una *o,* inoperantes, disimuladas en su atonía. El verso alude en su sonoridad tan declaradamente a la blancura, ya dicha en el adjetivo *blancas* y refrendada en la maravilla del sustantivo *algazaras* que en realidad se alaba y se comenta solo. Revuelos de lienzos de almidonado apresto, deslumbrantes de blancura inmaculada, cruzan la mente del galán temprano y del lector tardío. Jamás la *a* fué tan blanca como en este verso de un poeta de Castilla, la Castilla cenital de Avila, de Zamarramala, de Salamanca.

Pasemos al cuarto verso. Habíamos dejado al Alba, que bajaba *del cielo al mar en vuelo manso y ledo.* Otro verso de purísima poesía, quizá el más bello de todos hasta ahora. No nos entrega su último

secreto si le amputamos del tronco de la estrofa. Es menester decirle, rezarle a continuación de los anteriores, para que su exquisita gracia descienda sobre nosotros como el prodigio de una anunciación.

*Durmiendo estaba el Persa, cuando estaba*
*la Reina de las sombras y del miedo*
*volviendo el rostro, al Alba, que bajaba*
*del cielo al mar en vuelo manso y ledo.*

*Del cielo al mar,* "glissando" en diagonal, he aquí que baja a nosotros el ángel invisible de la luz primeriza. Hasta ahora había sido el cielo el único motivo de contemplación. Ahora es el aire suspenso entre cielo y mar, el camino transparente, la escala suavísima que conduce desde el sublime drama de las alturas siderales al manso y eterno idilio del mar y de la tierra. Y la diagonal escala cruza de parte a parte el vacío escenario, rubricando el primer período de la estrofa y situándonos ya en el umbral del segundo. La pausa, señalada por un punto, nos dará tiempo a acomodar nuestro sentido a la percepción de la hermosura próxima, inmediata, que nos aguarda. *Del cielo al mar en vuelo manso y ledo.* La feliz iniciativa de movimiento y unión que el verso emprende y el acierto de los epítetos que acompañan a ese vuelo planeado, sin motor, angélico o gabriélico, halla también ahora su expresión sonora más adecuada. Notamos enseguida que se nos impulsa tan suave y resbaladamente, descendiendo las gradas de la escala tan sin sentirlas, tan sin dureza ni sobresalto, que apenas posados en tierra, nos entra curiosidad por examinar el misterioso mecanismo. Y pronto notamos, no ya particularidades evidentes de reiterada aliteración de fonemas, sino algo no menos delicado: una ley rítmica acentual obedecida libremente con sonriente disciplina, de extremo a extremo del endecasílabo. Todas las sílabas pares llevan su acento tónico, quedando las otras rigurosamente átonas: *del cielo al mar en vuelo manso y ledo.* He aquí el secreto del encanto.

El juego de acentos en sílabas alternas es una de tantas acentuaciones posibles del endecasílabo español y lógicamente, según las probabilidades del idioma, debe ser excepcional. Razón de más para que el poeta de oido sutil sepa darse cuenta de cuándo aparece y lo acepte, modifique o rechace en función del destino espiritual del verso. Pero

aquí, lo mismo que en los valores ya aludidos de la repetición vocálica, el monótono mecanismo acentual puede servir para los más variados efectos. Aportemos también ahora comprobaciones con algún ejemplo.

¿En qué consiste la belleza—radiante, transparente, purísima— del soneto de Lope *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?*. Los efectos y sentimientos del poeta los han compartido innúmeros versificadores. Y apenas hay en los catorce versos una sola imagen, una metáfora visible. Ni un pensamiento profundo u original. La admiración, a primera vista no encuentra donde asirse y justificarse. Y soneto más hermoso no lo hay en castellano.

La razón de su belleza reside en dos cosas. En la sinceridad del sentimiento, perfecta ecuación del sentir humano de Lope, de su equivalencia en vibración estética, poética y de su expresión suave, torneada, armoniosa, directísima. Ni una aspereza, ni un nudo en la superficie, ni una resonancia vulgar, ni un resabio de afectación. Pero todo esto no basta. Son cualidades, por así decirlo, negativas, y con ellas sólo, no se alcanzan las altas cimas de la poesía. Hay algo más. Hay positivas bellezas de ritmo, hay la más bella fonética española, maravillosamente repartida en el juego delicadísimo de acentos. Hay aciertos—no por quizás espontáneos, menos agudos y eficaces— como el del verso

*verás con cuánto amor llamar porfía*

con sus acentos anhelantes, dulcemente insistentes de dos en dos sílabas, única versión prosódica de la divina paciencia del Salvador. Y el contraste con el verso siguiente

*Y cuántas, hermosura soberana,*

en que los acentos, por el contrario, se espacian de cuatro en cuatro (y aun el de la sexta sílaba apenas se hunde en la palabra por efecto de la entonación reverente del inspirado vocativo, inclinado en humillada

contrición). Para terminar con la melancolía irreparable del último verso—estela sin fin—

*para lo mismo responder mañana,*

cuyos acentos en cuarta sílaba y octava cerradas, dicen todo lo que no se podría decir sino por esos medios, con esos recursos, que por ser tan materiales son los más puros e inocentes.

El otro ejemplo que voy a proponer es todavía más extraordinario porque se extiende a dos endecasílabos seguidos. Lo encontramos en un memorable soneto de Fray Luis:

*Agora vuelta al cielo, pura y santa,*
*sus manos y ojos bellos alza, y pudo*
*dolerse agora de mi mal agudo*

El efecto es maravilloso, de un patetismo plástico, impaciente, ascensional, siempre apoyándose en el ritmo trocaico de cada palabra grave, para rematar en la punta incisiva de ese *pudo* que se detiene un momento sobre el vacío, al borde del abismo en blanco, antes de unirse cabalgando sobre el verso siguiente. El mismo juego de acentos en compás binario, tan típico de la poesía alemana y tan extraño a la nuestra, consigue en cada caso de los citados, efectos tan notorios como divergentes. Pero debemos considerar ante todo que hay una diferencia esencial entre el verso del soneto de Lope y los de la octava de la *Jerusalem* y soneto de Fray Luis. Estos últimos se parecen en que las palabras son llanas, de ritmo acentual en primera sílaba, equivalentes al pie troqueo. En el soneto de Lope, en cambio, son preferentemente agudas, de pie yambo. A eso se añade que además casi todas las sílabas tónicas son cerradas o trabadas, con lo cual la acentuación aguda, de suyo incisiva y obstaculizadora de la marcha, se complica y retrasa en cada nudo de consonantes. Todo lo contrario sucede en nuestra octava. Las palabras llanas y las sílabas acentuadas siempre cómodas y abiertas, permiten que los acentos se sucedan sin dar impresión de erizamiento, al contrario, con una mansa ternura de monotonía, propicia al silencioso patinar descendente. Y, sin embargo, gracias sobre todo al sentido angustioso y a la marcha general del soneto, en el maestro León, las gradas de los acentos nos iban alzando imperiosas hacia el cielo.

Pasamos ya a los cuatro versos finales, después de descansar en la pausa que separa en simetría las dos partes de la estrofa. Trasladémonos al mar del mediterráneo oriental, a la costa siria o palestina, a las aguas que llegan a la playa en movimiento contrario a la luz de la alborada que se acerca a avivar sus colores. Debemos pensar que a la luz del crepúsculo matutino ha venido a suceder el triunfo de la aurora y quizá los primeros rayos del sol de oriente se enredan en las crestas de espuma. Y el poeta pinta con paleta increíblemente colorista el eterno espectáculo de ese encaje que se hace y se deshace en todas las playas del mundo. Pero estamos, repito, en oriente, y por eso la elección de color: *Sus círculos azules enlazaba.* Azul, azul mediterráneo, azul y azules de mar, desde el casi verde hasta el morado sólido, pasando por el azul pálido, el celeste, el céntrico puro, el marino y el añil. Juegos de transparencia y luminosidad que dejan ver las arenas, las piedrecillas, los corales, estrellas y arbustos del fondo. Magia que nos esclaviza, nos tiene y retiene absortos en el ir y venir de manchas y corrientes y pozos de variadísimo temblor y matiz inexpresable. Y todo dicho con cuatro sencillas palabras: *Sus círculos azules enlazaba.*

El primer sustantivo es un ya definitivo acierto, que se va a justificar como tema musical cuyo desarrollo vamos a admirar en dos versos y medio. El movimiento circular, la incansable rueda de las aguas marinas. Una palabra de estirpe y sonoridad esdrújula y culta como *círculos* no parece la más a propósito para iniciar un período estrófico. Gran error el de los popularistas a ultranza que así piensan. Por ser precisamente un término geométrico, conviene a maravilla para compensar su abstracción con las palabras venideras, de tan tierna y concreta humanidad. La poesía de nuestro siglo ha abusado sin duda de los círculos, ángulos, esferas, tangentes y demás figuras geométricas. Todos hemos abusado, hemos pecado más o menos gravemente. Pero empleadas en moderada dosis y en coyuntura estratégica, la limpieza y exactitud del dibujo que trazan puede salvar y exaltar la belleza difusa y confusa de otros términos excesivamente poéticos. Aquí, la gracia con que la emplea Lope es, como suya, encantadora. Porque los círculos no son tales círculos al pie de la letra, y, sin embargo, la definición del flujo y reflujo del mar sobre la playa se consigue con calidades de milagro.

Continúa luego la palabra *azules,* único adjetivo de color y palabra lindísima de nuestro idioma. En castellano no es como en inglés o en francés una palabra de lujo, lujo que quiso reivindicar para ella Rubén

Darío con la heráldica variante de *azur*. Para españoles de lengua, azul es la palabra justa y vulgar del color correspondiente, pero por lo mismo su capacidad de expresión poética es superior al de un vocablo inusitado y literario. En cuanto a su fonética, posee un encanto de sugestión que puede verse todos los días vivo sin más que escuchar las charlas, cuentos y mitos de los niños.

Cierra la línea un verbo, *enlazaba*, que se enlaza, en efecto, con los círculos del comienzo y con los términos que nos aguardan en los versos siguientes. Ahora nos resta analizar la bellísima prosodia del verso y pues que hemos aludido a la música de *azul*, digamos ya que en esa palabra sésamo se concentra todo el hechizo sonoro del verso. Esta vez son las consonantes en colaboración con los acentos, las que procuran el deleite vivísimo de los oídos, envidiosos de los ojos que sueñan y casi gozan la fiesta de luz, movimiento y color. El endecasílabo lleva sus acentos equidistantes de cuatro en cuatro sílabas y recayendo sobre tres que se inician con la misma interdental, sonido zeda, pero variando el timbre vocálico, *cir, zu, za*. Los tres puntos equidistantes que definen con su triángulo equilátero la rotación del círculo. Deleitosísima aliteración de interdentales y laterales, zedas y eles, las mismas consonantes de la dulzura en la palabra *dulce* o en la palabra *azul*. *Sus círculos azules enlazaba*. Para gozar el verso hay que saber morderse la puntita de la lengua. Este divino endecasílabo no es para ceceantes que hacen ásperas las demasiadas *ces* indebidas por falta de contraste con las eses. Ni menos para las víctimas del empalagoso seseo. Para ventura nuestra, Lope era castellano y pudo saborear su propio imprevisto y deslumbrante hallazgo.

Despidámonos del verso marino, del verso de sal y luz, recitándole una vez todavía para empalmarle con el sexto, de belleza no menor, pero apoyada en su exclusiva significación adorable:

*Sus círculos azules enlazaba*
*humilde el agua, con risueño enredo.*

Si hasta el presente hemos ido de admiración en admiración, serenamente estética, ahora empezamos a enternecernos. La emoción más íntima

comienza a ganarnos y el poeta de la naturaleza se va a duplicar con el poeta del corazón. Por eso, en este verso nuevo ya no nos interesamos por una fonética que nada formulable ofrece. Tan sólo una mansa felicidad variada. Se diría que Lope no quiere distraernos en la superficie y nos invita a bucear hasta el fondo. De dos elementos consta el verso: el primero *humilde el agua*. El adjetivo por delante para extremar la virtud de la creatura de Dios. Creatura de Dios. Hermana agua, humilde agua, preciosa y casta. Lope se siente poeta franciscano y con una sola nota fugaz, pero destacada en privilegiada posición, humaniza y cristianiza su poesía, subiéndola de pronto a una excelsa cumbre espiritual. *Humilde el agua*. No es posible dejar de conmoverse. Porque es el agua que conoció la voz y la mirada y la túnica del Hijo del Hombre, es el agua, son las aguas palestinas, hermanas de las aguas galileas, las que depusieron su alzada cólera, lamiendo obedientes, mansas, humildes, los pies y las manos del Señor.

Y ahora, el otro elemento del verso, y con él llegamos a ese límite de lo inefable, inefable para los demás, sólo expresable para la sensibilidad y la dicción milagrosas de Lope. El agua, el agua humilde enlazaba sus círculos azules *con risueño enredo*. Oh divina lengua de Lope, que sabes así entrañarte con los senos más recónditos de la naturaleza, hacerte una con todas y cada una de las vivientes creaturas que narran sin cesar la gloria de su Creador. Y te llamo divina porque no eres tú sola, por más expedita que voltees, tú, humana y pecadora, la que haya sido capaz de articular tan inspiradas voces; porque en este dichoso instante es la Divinidad misma la que te mueve y la que habla tomándote por instrumento. Es Ella la que se loa y se canta a sí misma, prestando voz, acento y ritmo a todas las mudeces que no habían soñado con despertar al habla articulada y diáfana del hombre. Y el agua del mar que le entona el himno oscuro e inmenso de su rumor sin palabras, le va a decir ahora eso mismo en claro idioma de Castilla, traducido por ti, lengua transportada, transverberada de Lope. ¿Cómo, si no, ibas tú a hallar esas palabras tan sencillas, tan ofrecidas, tan verdaderas, por más que escudriñases en los senos de la memoria léxica y que rebañases hasta el último pliegue de tu privilegiado cerebro? No, ni el apasionado *Belardo*, amante y hortelano, ni el malicioso bachiller Burguillos, ni el Fénix mil veces redivivo y único, ni siquiera Fray Félix Lope de Vega Carpio, ordenado ya para levantar entre sus manos la cándida víctima, hubieran sido capaces del milagro. Porque la

poesia de Lope en este momento se diviniza a través precisamente de su más profunda humanización. No concebimos a Dios, más que prestándole atributos de nuestra naturaleza humana, siquiera sea proyectados imaginativamente hasta una extensión infinita. La física del mundo, la naturaleza mineral, vegetal y animal se interpreta a la medida del hombre, desde fuera cotejándola y contrastándola, desde dentro humanizándola, entrando nosotros dentro de ella para regarla y asimilárnosla con nuestra sangre. Ningún poeta del mundo ha humanizado la naturaleza íntegra, desde el astro a la flor y desde el mar a la brizna de hierba y a la gota de rocío como este inagotable Proteo, delicado gigante de nuestra poesía española, padre universal de todas las recreadas criaturas, pródigo dispensador de las ternezas y caricias que brotan de un corazón afectuosísimo.

Estamos tocando la fibra viva, la más profunda y rara calidad del alma y del arte de Lope. El secreto a voces de su psicología de artista incomparable. Porque en el don de humanizar, en la vocación y gracia de hacer suyas, de enlopizar todas las formas de la vida planetaria, desde el árbol hasta la roca y el viento, Lope no puede sufrir comparación con poeta alguno. Para mí, es ese don, esa gracia humanizadora, la cualidad suprema de su genio, lo que le hace el más infinito e increíble de los poetas del mundo, aun cuando entren en la cuenta Homero y Virgilio, Shakespeare y Goethe, que en otras diversas cosas le vencen y superan. Pero en eso, no. En contagiar de humanidad, de lopeidad, todas las cosas y casos de la tierra, en hallar posibilidades antropomórficas, no ya sólo para los seres y objetos, sino hasta para las abstracciones antropopsíquicas de la conciencia, de la pasión y del intelecto multicolores, en esa su segunda poética naturaleza concéntrica, nadie le adivinó antes ni le ha podido emular después. Por eso, el milagro de que Lope haya vivido entre los hombres es el mayor de toda la historia de la poesía. Porque podemos concebir que vuelva a surgir un Dante, un Sófocles, un San Juan de la Cruz, y ya me entendéis lo que con esto quiero decir: nuevos poetas que creen su universo poético por caminos comparables y con excelencias parejas. Pero otro Lope es sencillamente inconcebible.

El *agua humilde* por ejemplo, es hallazgo del corazón abrasado del serafín de Asís. Pero el *risueño enredo* nadie más que Lope pudo decirlo. La humanización de las aguas del mar queda inefablemente completada con esa veleidad de enredar y con esa nota lindísima, de la

más profunda psicología de la santidad, de que el enredo sea *risueño*. Santas creaturas de Dios, que revisten atributos del hombre para que el hombre se haga capaz de comprenderlas y de amarlas, amando y comprendiendo a Dios a través de ellas.

Aun nos queda otra pincelada de humanización, la más bella y gloriosa, en el verso siguiente, pero antes de pasar a él, quiero ilustrar mis pobres palabras que ya van siendo excesivas y fracasan al querer medirse con tan profundos misterios, quiero ilustrarlas, digo, con algunas muestras de la poética humanización de Lope.

A centenares, a millares las podríamos escoger. Y sobre los motivos más variados. Guirnaldas y cornucopias de flores y frutos, en las que Lope es inagotable y siempre nuevo. Luminarias siderales, luces y sombras de auroras y soles, noches y lunas, repertorio de todos los meteoros atmosféricos, cada uno con su reflejo en la conciencia, en la sensibilidad de la mujer o del varón. Y hasta las mismas silenciosas vidas muertas de los bodegones, hasta los enseres más cotidianos y y humildes. Ni siquiera el tono burlesco o la gorgónica alegorización que hiela cuanto toca, logran matar la humanísima poesía, incólume por el prodigio de una gracia que vence al ingenio.

Dice Julia en la comedia *El Amigo hasta la Muerte,* dialogando con Leonor:

LEONOR. *¡Dame albricias!*
JULIA. *¿De qué son?*
LEONOR. *De que ya quedas casada.*
JULIA. *¿Qué es casada?*
LEONOR. *Concertada.*
JULIA. *¿Albricias?*
LEONOR. *¿Pues no es razón?*
JULIA. *De mi desesperación.*
*Leonor, te mando un vestido,*
*de mi dolor guarnecido,*
*con pestañas de pesares*
*y botones y alamares*
*de tanto tiempo perdido.*

*Mándote aquella cadena*
*que traje por un traidor,*
*que en el toque del amor*
*sale falsa la más buena;*
*las sortijas de mi pena,*
*chapines de mi mudanza,*
*guantes de mi confianza,*
*con tocas de mi tormento,*
*y un abanillo del viento*
*donde se fué mi esperanza.*

Escuchad también este comienzo del estupendo soneto a la noche puesto en boca de Leonarda, en la comedia *La Prueba de los Amigos.*

*Escura y siempre triste y enlutada,*
*gran viuda del Sol, Noche estupenda,*
*cuya lustrosa toca reverenda*
*de holanda de la Luna fué cortada.*
*Secretaria de amor, Noche callada,*
*haz que mis pasos ningún hombre entienda,*
*y daréte una pieza por ofrenda,*
*de la bayeta en mi dolor frisada.*

Pero si queréis, y ya sin sombra de ironía, una poética humanización de la noche, gozad esta espléndida y conmovida deprecación amorosa de Doña Blanca en *La Noche de San Juan.*

*¡Ay, noche, que siempre en ti*
*libra Amor sus esperanzas,*
*corre, que si no le alcanzas*
*no queda remedio en mí!*
*Apresura el negro coche*
*donde las mías están;*
*ya que fuiste de San Juan,*
*que es la más pública noche,*
*de Europa en el mar te baña*
*sobre el amoroso toro,*
*y ven con máscara de oro*
*desde las Indias a España.*

*Si, coronada de rosas,*
*esperan otros amantes*
*la aurora, yo los diamantes*
*de tus alas perezosas.*
*Despierta, noche, que estoy*
*sin vida por ti. ¿Qué aguardas?*
*Pero tanto más te tardas*
*cuantas más voces te doy.*

El lenguaje de los amantes es particularmente propicio a contagiar de vida y de sentimiento a todos los seres de la naturaleza. Aunque sea Burguillos el que hable, su habitual humor no compromete la genuina y espontánea sensibilización del universo que le rodea.

*Justíficase el Poeta de que no nacen flores, cuando las damas pisan los campos, porque estima en más la verdad de Aristóteles, que el respeto de Platón.*

*Abría el Sol dejando el Alba a solas*
*con manos de oro la oriental ventana,*
*y en el primero albor de la mañana,*
*trinaban Filomenas y Tortolas:*
*Cuando cantando jácaras y andolas,*
*calva una piedra acicalaba Juana,*
*dando a los campos más jazmín, más grana,*
*más risa al río y más nevadas olas.*
*Aunque decir que entonces florecieron,*
*y por ella cantaron ruiseñores,*
*será mentira, porque no lo hicieron.*
*Pero es verdad que, en viendo sus colores,*
*a mí me pareció que se rieron*
*selvas, aves, cristal, campos y flores.*

Otra vez la noche ginecomórfica—toda una hembra a la medida del instinto incorregible de Lope—en la bellísima y donairosa imagen de Federico, comedia de *El Hombre por su Palabra.*

*Aquí veré pintora,*
*con esmaltes diversos, azul y oro,*
*la siempre fresca aurora,*
*bañando el campo en amoroso lloro*
*y poniendo en su frente*
*cintas de resplandor al sol de oriente.*
*Aquí la blanca estrella,*
*que del carro de Venus vespertina*
*es la paloma bella,*
*y veré que en la luna cristalina*
*la noche mal tocada*
*se aliña la cabeza desgreñada.*

Y para cerrar esta digresión con un solo ejemplo de flores, vaya éste, de la comedia *La Mayor Vitoria,* incomparable por la corpórea sorpresa final en la que Lope se autodibuja bajo figura de redondilla.

*¿Viste aparecer la aurora,*
*coronándole la frente*
*la cinta resplandeciente*
*con que el sol los montes dora?*
*¿Un clavel cuando vestido*
*de rubí, la vista engaña*
*y entre la verde espadaña*
*parece que le han fingido?*
*¿Una fuente cristalina*
*que bulle en un campo yermo,*
*no más clara que un enfermo*
*con loca sed la imagina?*
*¿Un almendro que se atreve*
*con la flor a las heladas,*
*por vencer las encarnadas,*
*las blancas bañando en nieve;*
*y, envidiando sus colores,*

*un céfiro blando, en fin,*
*que salta por un jardín*
*para enamorar las flores?*

Volviendo ya a nuestra estrofa, llegamos al verso sétimo, penúltimo de la octava rima, y con él a ese momento delicado en que, al doblar la esquina y entrar en el pareado final, se espera el cambio de color y el gesto rítmico de abrazo y cierre. Sólo que en nuestro caso, tal instante no coincide, para mayor riqueza de la estrofa, con el comienzo del nuevo verso, sino que se demora, en cuanto a la sintaxis y al sentido, medio verso más. Tan sutilmente procede el poeta, encariñado con el tema del movimiento de las aguas, que aun necesita una vuelta más para completar la sensación circular y bulliciosa de ondas y espumas. Y a los tres elementos de los versos anteriores—*sus círculos azules enlazaba, humilde el agua* y *con risueño enredo*—se encadena ahora el final *unos en otros,* que no es superfluo, sino justo para que el torbellino que se hace y se deshace tenga tiempo de desenredarse y enredarse de nuevo ante nuestros ojos. Porque el nuevo verso dice así: *unos en otros, y, cantando a solas.*

Como se ve, la línea métrica está dividida en dos miembros, separados por una cesura y más todavía por su movimiento contrario. El *unos en otros* tiende a retroceder, ensaya remontar la corriente hacia la oración anterior, a cuya órbita mecánica pertenece. Mientras que la nueva frase gerundiva marcha sosegada a cabalgar sobre la imagen deslumbrante y anchurosa del verso final. Por consiguiente podemos decir que si no a la letra, en espíritu, el período final de la octava empieza con cinco sílabas de retraso en la copulativa *y. Y cantando a solas.* Nueva nota, como ya anuncié, de humanización. Hasta ahora, la humildad, el enredo y aun la risa moderada en sonrisa eran destellos, gracias de humana psicología, pero fisiológicamente mudas. Ahora, el mar va a ser dotado del más noble y diferencial de nuestros atributos racionales y espirituales, del canto, que es a la vez palabra y música, instrumento y oración. Y además ese glorioso rompiento del cántico se va a derramar en la conciencia humana, incapaz de ser sentida sino por el hombre, único que sufre la pena de sentido, la impaciencia de no

contemplar a su Padre, para cuyo regazo fué creado, el tormento dulcísimo de la soledad del alma. Y el mar, también, como el poeta, poeta él mismo por obra y gracia de Lope, vedle, escuchadle, ahí le tenéis, a vuestros pies, *cantando a solas.*

*Cantando a solas.* Hemos ascendido hasta la cima de la belleza estrófica. Y ha coincidido la plenitud del canto con la felicidad del lugar elegido, con la cima también, la punta imantada de la estrofa. El momento de descubrirse la maravilla esperada de la nueva rima, el inédito color, el paisaje del reverso que nos aguardaba para cuando trepásemos al pico inaccesible. Desde la cumbre lo contemplamos todo. Y en este instante glorioso, nuestros ojos que aun retienen la gradual sinfonía celeste de noche, alba y aurora, que acaban de deleitarse en el juego infinito de las ondas azules, se van a ver asistidos del otro raudal de hermosura que nos invade por las otras ventanas, las del sentido auditivo, por el cántico del mar en soledad. Y nuestros ojos se cierran un momento para mejor gozar después el espectáculo panorámico del último verso, el indeciso beso en vaivén de playa y mar. Si habíamos comenzado a enternecernos en cuanto Lope empezó a derramarse, humanizándose y encarnándose en las esencias inocentes del mundo físico, contagiándoles su hálito y sus latidos, ¿qué haremos ahora?

*Cantando a solas.* Y no hay más remedio que abandonarse al don de lágrimas ante tanta inspiradísima caridad. *Cantando a solas.* Poesía y verdad de la hermosura del mundo y de la existencia de Dios. Movimiento perpetuo, amor incesante, prodigio inmarchito, coro innumerable. Yo no puedo acordarme de esas tres palabras sin la más piadosa y tierna emoción. *Cantando a solas.* Hay que haber dormido muchas noches a la orilla de la playa para saber lo que es despertar y escuchar el cántico del mar, sin un momento de mudez, siempre alerta, despierto, ensalzando la gloria del que en aquel día tercero de la creación separó sus aguas y les dió lecho, destino y voz. Y pensamos al escuchar de nuevo el canto nunca interrumpido: sigue cantando y cantando ha estado toda la noche mientras yo dormía, quizá escuchándole a través de las arenas de mi sueño. Y canta todavía cuando yo me alejo y cantó siempre antes de nacer yo y cantará siglos y siglos después

de mi muerte. *Cantando a solas.* Canta el mar cantábrico y el atlántico y el índico y el pacífico y el ártico. Canta el mar de todos los mares su cántico de cánticos.

Cuántas veces, mientras viajo en el tren o descanso un instante en el trabajo, en mi residencia de tierra adentro, desterrado del mar, desmarado o desmarinado, pienso de pronto en el mar y oigo el verso de Lope: *Cantando a solas.* Y el mar de mi niñez, el que acunó mis sueños más blancos, sigue cantando a solas, aunque yo, aunque nadie le escuche, porque le escucha Dios que le creó de la nada para espejarse y recrearse en sus aguas. En todo momento hay sobre la redondez de la tierra leguas y leguas de costa, acariciadas por las olas de un mar cantando a solas. En cada instante, se renueva en un meridiano del planeta el nacimiento del día y la luz dudosa del alba se afirma en arreboles de aurora. Y en tanto y siempre, el mar cantando su salmo de soledad gigante, que es a un tiempo y según los gajos antípodas, maitines y vísperas, tercia y completas, suave murmurio y epifonema colosal.

Pero puesto que acudimos a la conquista de Sión, pensemos nada más en el mismo mar que imaginaba Lope al escribir, como entre sueños, su *Jerusalem.* Ese mar que canta a solas es el mar mediterráneo cuyas olas se apresuran a la playa en busca de la luz oriente. No se acordaba Lope para imaginarlo de las tumultuosas ondas atlánticas, amenazadoras en los naufragios de la Armada, rompientes en los acantilados coruñeses o espumosas en la barra del Tajo. Rememoraba más bien las playas morenas y luminosas desde el Grao a Sagunto o quizá las aguas quietas de Denia, chispeando luminarias polícromas sobre la esmeralda profunda de su seno. Las aguas solitarias después de las fiestas regias, cuando ya galeotas, patajes y barcas de recreo habían zarpado a diversos rumbos y las estelas de plata se habían cicatrizado sobre la piel inconsútil. Y soñaba Lope en un viaje a Tierra Santa —tal vez presentía la corazonada de su dignidad sacerdotal—para escuchar el canto de soledad del mar de Acre y de Tiro, de Sidón y de Cesarea. Mediterráneo oriental, que se duerme a la sombra de las palmas, de los cedros y de los tamarindos, que lame las arenas rojizas o corroe y escupe las rocas de la costa brava, hirsutas y grotescas como jorobas descabaladas de camellos y bloques erectos con voluntad de geológica escultura.

Nos falta únicamente la corona definitiva de la octava real, el verso octavo que la redondea y cierra: *Peinaba las orillas con las olas.* Después de la alteza espiritual del verso penúltimo, no cabía ya mantenerse en una excelsitud prolongada peligrosamente. El ritmo arquitectónico y musical de la estrofa exigía un gesto amplio, grandioso y desinente en busca del reposo y de la síntesis totalizadora. Y surge así la postrera maravilla de luz, de movimiento y de imaginación. *Peinaba las orillas con las olas.* Otro endecasílabo, como el de la Reina y como el de los círculos, de un solo trazo, curva de arco majestuosa y abierta, como emulando el segmento de la playa. Endecasílabo con acentos en segunda, sexta y décima, en rigor verso isocronotónico, que no se repite casi sistemático en Lope como en San Juan de la Cruz, por lo cual su música ocasional produce un efecto muy distinto al que en otra ocasión estudié escuchando la música de los versos del extático carmelita.

En cuanto a la imagen, que no metáfora, del peinar de las olas, tan melodiosamente y tan a tiempo desenvuelta, no habrá necesidad de que intentemos demostrar su radical originalidad de imagen vista directamente, de sello bien lopesco, a prueba de todos los precedentes que puedan hallársele. Pensemos, por otra parte, que la maniobra del peinado irradiaba en el Renacimiento y en el Barroco un esplendor estético que la convertía en un motivo de competencia tópica y retórica. Sonetos prodigiosos del propio Fénix, de Góngora, de Villamediana, podríamos recordar, si vuestra capacidad de atención y de emoción no reconociese límites. Más interés puede tener que aportemos ejemplos posteriores en que la imagen del peinar de las olas u otras muy próximas haya sido originalmente vista por poetas modernos, para que comprobemos con ellos, la no menos pura ocurrencia de Lope. Terminemos ya, pues, este deshilvanado discurso, ofreciendo de buen grado al poeta de la *Jerusalem* estas flores fraternas que, abusando de la tácita voluntad de sus nuevos cofrades, nos atrevemos a depositar como fragantes materiales para una entretejida corona de homenaje.

Podemos dar por supuesto que Enrique Gil desconocía la octava de la *Jerusalem* cuando compuso su conmovida elegía a Torrijos. En ella comienza por pintar las costas de Málaga:

*Ondas del mar de Málaga la bella,*
*que visteis apagarse en vuestra orilla*
*del cielo de Cortés la última estrella*
*con el último nieto de Padilla;*

*Arenas, que con peines de cristales*
*pule esa mar tan lánguida y sonora,*
*do flotaron del Cristo las señales*
*ante el pendón de la falange mora.*

La imagen, esencialmente la misma, se torna en manos del poeta romántico más frágil, primorosa y quebradiza. Esos cristales son deliciosos y compensan el empequeñecimiento con la apurada calidad, una calidad muy a lo Tomé de Burguillos, si no a lo Lope de Vega.

Viniendo ya a nuestros días, voy a citar dos ejemplos en que el peine desaparece, sustituído por el piano de las espumas. El movimiento que era de vaivén y en sentido perpendicular a la costa, ahora va a ser lateral de punta a punta del sable, tal como se goza en el romper de la cresta de espumas que dibuja, en efecto, como una gama sobre el teclado. Tan evidente es la imagen que otro poeta contemporáneo ha podido con la misma naturalidad invertirla y mantener el juego música-mar durante la breve y ceñida elipse de una lira. Es un cuarteto de piano y cuerda el que tañe:

*Resbala de este a oeste,*
*de espuma negra y de marfil la ola,*
*y en coloquio celeste*
*bogan violín y viola*
*y el violonchelo, náufrago, se inmola.*

Al principio de este discurso hice una fugaz alusión a los caligramas. Una de sus posibles aplicaciones es la de los poemas murales, que añaden a los juegos de la distribución tipográfica, los contrastes, de color y de materia, del papel o tela del fondo y de las letras. El poeta chileno Vicente Huidobro exhibió hace ya no pocos años, a pesar de lo cual creo que esta exposición no ha sido recogida en libro, una galería de poemas pintados, que proyectaba agrupar bajo el título de *Sala Catorce*. Guardo una copia de aquella preciosa colección y uno de sus poemas más sencillos y perfectos, aun despojado de su ordenación plástica y cromática—versales blancas sobre brillante papel negro—era el titulado *Mer* en francés, porque, como es sabido, Huidobro escribió directamente varios de sus libros juveniles en dicho idioma.

Os lo voy a recitar:

*Elle est bien triste*
*Cette mer sans amis oubliée de naufrages*
*Cette mer sans matelots*
*Sur la plage*
*les vagues jouent du piano*

Es, si queréis, atendiendo a su extensión, sólo un epigrama en el sentido griego de la palabra, pero también una penetrante elegía levemente creacionista. Esa mar sin amigos olvidada de los naufragios—¿recuerdo quizá de los inclinados mástiles mallarmeanos?—esa mar sin marineros, sobre cuya playa desierta las olas tocan el piano—limpísima, soñadora imagen—es una mar triste, que imaginamos vesperal, a la inversa de la matutina y risueña de Lope. Pero una y otra imagen son hermanas en su luminosidad y en su poética eficacia. La de Huidobro suma en su desnudez las sugestiones cinética, plástica y sonora, quedando la de Lope vacante a su sola vocación óptica, porque los otros valores ya estaban establecidos en los versos anteriores y la memoria de la rima los renovaba sin repetirlos.

Finalmente, la relación mar—piano, mar rompiente y piano tumultuoso, abierto su mecanismo sonoro, inspira a uno de nuestros más ardidos y ardientes poetas, a Dámaso Alonso, una imagen decisiva en la cúspide de una estrofa o período de poema en prosa, que no puede olvidar quien siquiera una vez leyó sus *Hijos de la Ira.* Y a este nieto de Job, que cuando se lo propone sabe ser tan avaro de palabras y preñado de sentidos como su mismo elíptico y desentrañado Medrano, en sus poemas coléricos, torrenciales, anegadores, le mana la inspiración patética y léxica con tal furia que revienta todo posible molde y colma de rica sustancia poético-retórica revuelta y arremolinada los anchos valles de un versículo, de una prosa, pródigos de exuberantes y generosas cláusulas. Caminos inversos de la poesía, la síntesis y el análisis, que sólo requieren un auténtico poeta, dueño de su inspiración y maestro de su idioma. El alma del poeta, la isla tantas años respetada prodigiosamente por el mar del Señor, va a ser al fin mordida y asaltada. Allá va la desatada galerna:

*Primero sólo un pliegue,*
*un pliegue sin murmullo, que, extenso al infinito,*
*avanza por la líquida llanura,*
*como la grada de un inmenso altar,*
*sordamente corrido por sigilosos ángeles que la acercan a*
*Dios.*
*Después ha comenzado lejos la resaca, como un lamento de*
*las bestias marinas,*
*y he visto pasar, como horribles hipopótamos que avanzaran*
*de lado,*
*las grandes olas de fondo,*
*los vientres enormes que ruedan y ruedan, ignorantes de*
*su destino,*
*hasta que allá junto a la costa comienzan a partir sin*
*gemido peinadas cabelleras intensamente verdes, que*
*al fin, blanco purísimo, en arco se derraman,*
*para batir su fúnebre redoble sobre el tambor tirante*
*de la arena;*
*y he visto las jacas desenfrenadas y unánimes, que rompieron*
*por fin la rienda y chocan de frente con las*
*estrías del acantilado,*
*como si todos los macillos de un piano inmenso fueran*
*movidos a la vez por una mano de gigante,*
*retirándose súbitamente para que el sonido no se difumine*
*(como el dulce mecanismo del piano),*
*y sólo asciende vertical la espuma de los heridos belfos.*

Hemos llegado al fin de nuestro viaje. Hemos navegado los ocho cursos de creciente belleza celeste y marina y nos hemos recreado al paso con las más irresistibles de las digresiones que los versos nos sugerían. Podríamos habernos demorado mucho tiempo más, no perdonando referencia, paralelismo o intriga teórica de las que a cada momento surgían a nuestra vera. Pero hemos procurado vencer las tentaciones y no imitar a Lope en lo único que no debe ser imitado.

Para la cólera de un español sentado—siquiera vosotros, aunque españoles, lo seáis excepcionales—basta y sobra lo dicho. Si he conseguido acercarme un poco al misterio de la poesía y al prodigio de Lope, me daré por satisfecho. A vuestra magnanimidad se acoge, como a puerto seguro, mi osada navecilla.

# DISCURSO

DEL

# EXCMO. SR. D. NARCISO ALONSO CORTÉS

SEÑORES ACADÉMICOS:

SI el dar la bienvenida al recién llegado es siempre en estos actos misión grata y satisfactoria, calcúlese qué será cuando median las circunstancias que se dan en el caso presente. El Académico que hoy tiene entrada en nuestra Corporación, fué en sus años estudiantiles alumno del que en vuestro nombre le recibe. La relación espiritual que de este modo surgé, sobre todo cuando hay razones de simpatía y acercamiento, no se borra jamás.

Desde aquella fecha han transcurrido ocho lustros, que con tal celeridad pasan los años; y el que entonces era estudiante del Bachillerato en las aulas santanderinas, es hoy uno de los más preclaros poetas de España. Y puedo aseguraros que si yo entonces, naturalmente, no podía augurar que Gerardo Diego había de ocupar tan preferente lugar en el parnaso contemporáneo, sí pude a lo menos tener la certeza de que quien tan singular talento y vocación mostraba para las cosas literarias, por ellas se encaminaría con todas las probabilidades del triunfo. Bien pronto, al leer sus primeros ensayos juveniles, pude confirmar esta opinión.

Mucho ha cambiado desde entonces la poesía española, y bien puede afirmarse que uno de los que más han contribuído a este cambio ha sido Gerardo Diego. Aun en sus primeros versos—los que él ha denominado *Iniciales* y que corresponden al año 1918—, ya se descubre al poeta poco dispuesto a seguir los carriles usuales, y que, sin abandonarlos por completo, procura hacerlo con novedad, o lo hace sin

procurarlo. Pudieron empeñarse entonces los audaces innovadores, con todos los bríos de la sangre joven, en ardorosas contiendas acerca de la prioridad en las innovaciones y de la mayor o menor consistencia y valor de cada una: al cabo, los impulsos habían de encaminar a todos en parecida dirección; y ya se hablara de creacionismo o de ultraísmo, ya de aquellos intimistas, fantasistas, misticistas o unanimistas que en la nación vecina originaron tal baraúnda de grupos y camarillas, todo ello era indiferente para los resultados finales. Lo que quedaba siempre era la individualidad del poeta, que prevalecería a través de todas las vicisitudes y contingencias, mientras que las varias discrepancias, acaso más aparentes que reales, se olvidaban o se confundían al formarse un acervo más nutrido y más homogéneo. El poeta superior perseveraría en sus creencias o las rectificaría; pero siempre conservaría sus cualidades naturales, y siempre las desenvolvería con la misma lucidez.

La subversión de la poesía en el primer cuarto de este siglo, fué un fenómeno natural, que se dió en nuestra literatura como en todas las demás. Por lo que a España se refiere, a ello había de conducir la obstinación en utilizar determinados moldes, que nadie, o casi nadie, osaba alterar, hasta que una verdadera necesidad intelectual venía a imponerse. Había ya sufrido demasiados manoseos y retoques la poesía rubendariana, sojuzgadora de todas las demás, incluso de algunas que, como las de Rosalía de Castro y Ricardo Gil, merecían mayor consideración, para que no llegara el momento de su descenso. Iban pareciendo demasiado materiales y sensibles los elementos estatuarios de Núñez de Arce y sus imitadores, y los musicales de Rubén Darío y los suyos, para que no se apeteciera algo más metafísico y sutil.

Es la eterna avidez de los poetas, que buscan sin tregua la expresión del ideal absoluto y tratan naturalmente de encontrarla en lo incorpóreo, lo etéreo, en la eliminación de la materia y la consecución de esa *poesía pura* que tanto juego ha dado en los últimos años. Mas ¡ay! que siempre tropezarán con el obstáculo de la palabra, incapaz de volatilizarse entre fragancias inefables. Sería necesario que pudieran trasfundir, por radiación, los sentimientos de su espíritu en el de los demás, y que todos fuéramos aptos para recibirlos e interpretarlos.

Como estas aspiraciones nuevas de la poesía suponían una labor de depuración, de refinamiento, ésta no podía ser obra de poetas populares o allegados al pueblo, sino de espíritus selectos que, al don de la poesía, unieran una cultura a la vez clásica y moderna. Es obvio que los

jóvenes españoles que iniciaron estas direcciones tenían conocimiento, en mayor o menor grado, de Pablo Claudel, de Pablo Valéry, de Guillermo Apollinaire, y de otros poetas franceses. La influencia de Apollinaire se hizo acaso más visible que ninguna, cosa que nada tenía de particular, pues lo mismo había ocurrido en Francia. No será necesario decir, por muy sabido, que un excelso poeta español, Juan Ramón Jiménez, supo con representación propia caminar por rumbos nuevos. Por su parte nuestros poetas jóvenes anduvieron esta vez más alerta y no se dejaron adelantar por los hispanoamericanos, como había ocurrido con el movimiento parnasiano y simbolista. En cuanto a los resultados, que fueron variables, podrán agradar más o menos; pero siempre suponen un hito imprescindible en ese progresivo e ininterrumpido avance a que la poesía, como todas las cosas de la vida, debe necesariamente someterse.

Después de las emotivas inspiraciones de *El Romancero de la Novia* (compuesto en 1918 e impreso en 1920), Gerardo Diego publicó su libro *Imágen* (1922), en que ya aparece hecha la transformación. Es acaso el más audaz de sus libros, cosa natural en quien, con todo el calor de los años mozos, quiere apartarse de vulgaridades y rutinas. Sus simpatías, es evidente, iban hacia Vicente Huidobro. Y ya desde el principio declara su oposición a toda inmovilidad y estancamiento:

*Salto del trampolín.*
*De la rima en la rama,*
*brincar hasta el confín*
*de un nuevo panorama.*

Encontramos, pues, en *Imagen* el empleo de metáforas mediatas y de aquellas otras que pudiéramos llamar *refractas;* los finos y sutiles rasgos de humorismo, que interrumpen el fondo abigarrado; las omisiones de la rima, y aun de todo ritmo que no sea el interno. En la parte del libro titulada *Imagen múltiple*—título justificadísimo—, Gerardo Diego suprimió toda puntuación, como lo había hecho Apollinaire, y antes que él Mallarmé.

Pero aparte de todo eso, en *Imagen* estaba el poeta; el poeta que es independiente de todo eso y superior a todo eso; el poeta que deja caer en el verso inmateriales grafías, que acaso él mismo contempla luego con asombro; el poeta que divisa a la vez varios y atrayentes misterios

en diferente lugares, y quiere simultánea y apresuradamente alcanzarlos y rebasarlos. *Imagen* atrajo la atención general sobre Gerardo Diego, que ya, por otra parte, gozaba de la consideración justa entre los buenos amantes de las letras. De entonces en adelante, Gerardo Diego no tendría más que acomodar su acción—estro o inspiración lo llamaría, si no pudiera parecer impertinente—, a los varios estímulos que, sin más norma ni orden que el de su efusión, le solicitaran. Así irían apareciendo, juntándose y separándose, las varias y multiformes facetas de su poesía.

En *Manual de Espumas* (1924), Gerardo Diego mantiene la misma actitud que en *Imagen*, o muy parecida. Adviértase que aunque en lo general coincida Gerardo, como no podía menos, con otros poetas españoles y extranjeros de análogas tendencias, conserva siempre un tono individual y propio. La combinación de elementos es muy movida; el acuerdo entre la concepción ideológica y la parte puramente formal y constructiva, sumamente armónico. Lo más opinable, aun reconocida por todos la valía del poeta, sería el resultado de su técnica; mas tan injusto sería calificar *ipso facto* de ignaro y anticuado al que se mostrara poco afecto a este género de poesía, como suponer que el entusiasmo por ella no puede ir unido al más hondo sentimiento poético y a la más sincera y perfecta inspiración. Tenía razón Juan Cocteau—y la cita no parecerá sospechosa—, cuando decía: "¿Poesía moderna? La palabra *moderna* es absurda. Decir: *Yo soy moderno*, es lo mismo que decir: *Vosotros, hombres de la Edad Media*. No hay poesía moderna. Hay la poesía que es de siempre, como la electricidad, y que, como ésta, actúa sobre las masas con independencia del arte; y hay individuos que hacen para ella pequeños vehículos. Estos son los artistas".

Pero entre *Imagen* y *Manual de Espumas*, Gerardo Diego había dado a la estampa su primoroso librito *Soria* (1923). Aquí el poeta interrumpe sus abstracciones y sus inquietudes mentales para dejarse llevar de la emoción. Suerte ha tenido la ciudad soriana en ofrecer la transparencia de su alma a la mirada lúcida de Antonio Machado y Gerardo Diego. Éste la sorprende en su recogimiento, en su intimidad, en la revelación de las cosas que tienen vida y hablan: los tejados *caprichosos e infantiles*, las trémulas campanas, las sombrías tapias del Espino, el paseo de Portales, las venas zigzagueantes de sus carreteras... Todo aquello que el poeta hubiera trasladado al lienzo de haber sido pintor:

*Si yo fuera pintor,*
*no pintaría, Soria, tu yermo y tu pastor.*
*En mi paleta habría un rosa de rubor,*
*un amarillo augusto y un verde verdecido,*
*porque tienes la gracia de un país recién nacido.*

*Pintaría tus árboles señeros y viudos,*
*aquel olmo decrépito de quirúrgicos ñudos,*
*aquel plañente sauce, todo esbelto de gracia,*
*y, entre menudas guijas, aquella urbana acacia.*

Y pintaría el Duero, aquel Duero que le sugiere un romance encantador. Para despedirse del paisaje soriano, el poeta traza los más placientes versos que imaginarse pueden:

*Para decir adiós a este paisaje,*
*al de estas tierras bien amadas,*
*he subido al castillo a oscuras*
*a sorprender la madrugada.*

*Por las dormidas calles como aplausos*
*mis pasos limpios resonaban*
*en el silencio salpicado sólo*
*de golondrinas charlatanas.*

*Ya desde arriba era el perfil más puro*
*en la precisa lontananza,*
*y más sonoro el aire en su silencio*
*no traspasado de campanas.*

No sorprenda esta variedad de tonos. Al hablar de Gerardo Diego, dijo Juan Cassou que si bien es cierto que éste figura entre los maestros de la poesía avanzada, su espíritu reflexivo y cultivado le permite emplear las formas más diversas. Y el mismo Gerardo Diego, en el prólogo a la *Primera Antología de sus Versos*, escribe lo siguiente: "Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me

torne más loco el capricho de volver a hacérmela—nueva—para mi uso particular e intransferible... Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede".

Conviene interrumpir un momento la referencia que voy haciendo a los libros de Gerardo Diego, para decir que éste, entretanto, daba sanción científica a su vocación literaria mediante los estudios correspondientes. Así quedaba total y plenamente satisfecha aquella vocación, que, por ser tal, le había poseído desde los primeros años de su vida. En Santander, su pueblo natal, cursó el bachillerato, y luego en Deusto la facultad de Filosofía y Letras. Se licenció en 1916 en la Universidad Central, y al curso siguiente estudió el Doctorado. Mediante oposiciones celebradas en 1920, obtuvo la cátedra de Literatura del Instituto de Soria, donde, juntamente con las satisfacciones de la práctica docente, gozó las que le ofrecía el poético encanto de la ciudad vetusta. Pasaron los años, y su labor meritísima pudo desenvolverse en amplios espacios. En 1928 viajó por América del Sur, donde dió una serie de notables conferencias; cosa que años después, en 1935, había de hacer también en Filipinas. Por su libro *Versos Humanos* alcanzó el Premio Nacional de Literatura. Desde el Instituto de Soria pasó a desempeñar su cátedra al "Instituto Jovellanos" de Gijón, y luego al de Santander y al "Beatriz Galindo" de Madrid.

Volvamos a su producción poética. En *Versos Humanos* (1925) y en sus libros sucesivos, se muestra no poco apartado de las exaltaciones juveniles. Pero entiéndase que tan moderno y tan personal es en éstos como en aquéllos, ya que la eficiencia de un poeta no reside en los accidentes externos ni en los rasgos acentuados, sino en algo que está muy por encima de eso. ¿Necesita ese magnífico soneto de *El Ciprés de Silos* ser más que un soneto para que se advierta que es obra de un poeta de hoy, y de un poeta singular y egregio? Aunque la glosa *Déjame vivir verdades* sea remedo, y remedo muy leal, de las de nuestros poetas clásicos, y la sentidísima *Elegía a Enrique Menéndez* adopte tonos melendezvaldesianos, y la *Ofrenda* a los amigos de Gijón y la *Epístola* a Juan Larrea se retrotraigan a los alejandrinos remozados por el modernismo, ¿no son todos absolutamente nuevos por la savia que los vivifica y los mil brotes en que emergen?

Después de *Viacrucis* (1931), sentida ofrenda en décimas a la Pasión, aparecen a la vez dos breves trabajos: *Fábula de Equis y Zeda* y *Poemas Adrede* (1932). Éste, ampliado en 1943, es una nueva excursión por los campos creacionistas; aquél es un gentil capricho gongorino, que merecería un comento como los de Salazar y Mardones o Salcedo y Coronel, pero que no le necesita para que el lector discreto y entendido aprecie toda la fuerza imaginativa, toda la donosura de este poeta que así recoge los ecos clásicos como hilvana las festivas bromas de su revista *Lola*.

Delicadas evocaciones de Galicia, la Galicia de los soñadores y los iluminados, son las contenidas en *Ángeles de Compostela* (1940). Allí Don Ramón el de "las barbas de chivo", que es además "apóstol manco, barquero de la Estigia, Bradomín de las rosas"; allí la divina Rosalía, por quien "un tordo, siempre de luto / se eterniza en la fermata"; allí, en fin, otras figuras memorables del lar gallego. Evocación, en suma, breve, pero expresiva.

En *Romances* (1941) coleccionó Gerardo Diego algunos de los suyos, la mayor parte publicados, algunos inéditos. Entre estos últimos tiene algunos de la adolescencia y otros de fecha reciente, e igualmente notables los de una y otra época, como lo acreditan, respectivamente, *Preludio* y *Hallazgo del aire*.

Llegamos al libro *Alondra de verdad*, impreso en 1941 y ciertamente trascendente en la producción poética de Gerardo Diego. Son 42 sonetos, del tono más nítidamente moderno que puede imaginarse. Dice su autor, en las interesantes notas que cierran el libro, que ha guardado siempre fidelidad al soneto en su forma más clásica y tradicional; y llama también la atención sobre el tremendo huracán de sonetos que en los últimos años ha reinado, y aun reina. Así es, en efecto; y aunque en verdad muchos de los que han salido a la circulación son dignos de elogio y estima, hay que convenir, con el autor de *Alondra de verdad*, en que "un cambio de aire en las veletas haría ya bien a la salud".

Aun conservando su forma de los catorce versos endecasílabos—y admitida ya, como natural y conveniente, la intercalación del anapéstico y el provenzal—, el soneto actual se diferencia del clásico tanto como las demás composiciones poéticas de hoy se diferencian de las de otros tiempos, ya que la disimilitud no estriba en la forma corpórea, sino en los nervios que la templan y fortalecen. El contenido ideológico está

integrado y fraguado según medios muy diferentes; el gramatical y elocutivo, en consecuencia, ha de ir de acuerdo con aquel organismo; y en punto a la versificación, muestra a todas luces más flexibilidad y holgura. Nada de ello, en puridad, ha de tomarse como delito de lesa poesía, antes bien, por lo progresivo, debe merecer loa, si no va contra las leyes intangibles de la sindéresis.

*Alondra de verdad* es libro que, por lo intenso, suspenderá el ánimo de cuantos le lean, cualesquiera que sean sus ideas y preparación literarias. El recuerdo de Bocángel y Unzueta—tan dilecto a Gerardo Diego—asoma a veces; pero sin que por ello quepa comparación entre aquellos sonetos, que eran sólo una fuerte reverberación gongorina, y estos otros de factura y aliento totalmente nuevos. Permítaseme trasladar aquí, para regalo de los que me escuchan, el titulado *A Franz Schubert:*

*Felicidad de primaveras puras*
*cuando a abrirse en candor la flor se atreve,*
*maravillas del río que se mueve*
*inmóvil en cristal de conjeturas,*

*fechas de amor, amor de criaturas*
*humanas que en azules ojos bebe,*
*y—azul de cielo azul, blanca de nieve—*
*tu melodía en paz de las alturas.*

*Pozos que el alma trémula revelan,*
*olvido de la vida y sus campanas,*
*novias que ríen, ángeles que vuelan,*

*niños que alcanzan, trepan sus acordes.*
*Y, de rocío y lágrimas tempranas,*
*por ti mi corazón hasta los bordes.*

Y esta es la desconcertante inconsecuencia, siempre gallarda, de Gerardo Diego. Precisamente hablando de *Alondra de verdad* escribe Dámaso Alonso lo siguiente: "Gerardo Diego, voz de una apasionada vibración central y única, de tonos y modos variados, extravagante y tradicional, se encuentra a sí mismo con pleno derecho, con exacta precisión, cuando sus extraordinarias dotes, su ternura bien enraizada, su hiriente intuición, su técnica tan ágil como arriscada, para la que ya

no hay obstáculos, le sirven para expresar, para condensar o adelantar, depurándolas, emociones o ideas que duermen ya, turbias, o que pueden nacer, tímidas, en el multitudinario corazón del hombre... Mas para que la poesía se produzca es también necesario que se dé un doble juego de reacciones entre un foco y un receptor: poeta y público. Que al *bardo* se le escuche. Por eso es poeta Gerardo Diego: esta alondra de verdad ha de cantar jubilosamente en el cenit de muchas almas".

El último libro de Gerardo Diego, *La Sorpresa* (1944), guarda la condensación de su lírica. Penetración en ocultos rincones de la idea; matices de la sensibilidad que, por muy finos, escapan a la percepción inmediata; ahincos de la palabra que persiguen el ideal supremo de fundir el verbo y la imagen y dilatar ésta progresivamente; exhalaciones de amor entre humano y divino; armonía interna de versos, exenta de la puramente exterior... Todo esto surge y afluye en las poesías de *La Sorpresa*. Aun el que menos conforme esté con esta categoría de expresión poética, debe darse cuenta de que no es posible pedir a todos que revelen sus estados interiores exactamente del mismo modo que nosotros lo hacemos, y que de la conjunción de todas las intuiciones y todas las efusiones, llegará acaso la sublime fórmula en que la palabra muestre el alma humana, no en un reflejo, sino en su propia esencia y virtualidad.

Al resguardo tranquilo del amor están escritas las composiciones de *La Sorpresa*, y bien denuncian el venturoso y cristalino manantial de su origen. Ya, después de la exquisita dedicatoria, se inicia la resonancia en las aladas estrofas de *Tiempo Nuevo:*

*Nuestros son los soles,*
*las lluvias, las nieves,*
*los arroyos claros,*
*las esbeltas mieses,*

*olas que se rompen,*
*flores que se mecen,*
*brisas que suspiran,*
*y, en su rueda leve,*

*las constelaciones*
*que nos permanecen.*

*La palabra "nuestra",*
*nuestra para siempre.*

Mentira parecería, si no estuviera cien veces probado, que las palabras íntimas, los sencillos transportes, hasta las confidencias triviales y las expresiones del más familiar sabor, pudieran adquirir toda la sugestión de lo inefable. Vemos todo eso en *La Sorpresa,* y vemos también la seductora urdimbre en que se engarza y ostenta.

El amor campa. Y se deleita en las rompientes de la Costa Azul, y en el gesto de la inclinada torre boloñesa, y en la albura de las palomas de San Marcos, y hasta en la soledad del huerto propio, generoso en frutos y en flores:

*Nuestro huerto—qué breve—es un pañuelo,*
*pero cómo se estira y se levanta,*
*buscando el cielo,*
*la patria santa.*

*Crece el magnolio y su florir secreto;*
*su rizada melena hispe la acacia.*
*Sube el abeto*
*lleno de gracia.*

Después, la quietud del hogar, y los árboles del bosque, y los cantos infantiles, y hasta las humildes chucherías de uso diario. Y más aún: los infinitos filamentos que de ese conjunto se desprenden y enredan, en inflexiones de pasión, de ingenuidad, de curiosidad, de aserto. Aquí y allá salta un idilio como el apacible de *Nuestro río:*

*¿No sabes lo que es el río?*
*—me preguntas—, ¿no lo sabes?*
*Estamos los dos sentados*
*sobre el césped de la margen,*

*tomando el pulso del tiempo*
*que se nos va con la tarde,*
*viendo el tránsito del agua*
*dulcemente irremediable.*

*Y entre mieses de oro*
*y entre viñas de sangre,*
*este río que fluye*
*y huye y canta y se evade,*

*este río que ríe,*
*llora, según el cante*
*que—ondas sobre sus ondas—*
*nuestras almas le engarce,*

*sería el espejo,*
*sería la imagen*
*de la vida misma*
*que se nos desvae.*

Tal ahora la singular fisonomía de nuestro poeta. Son todas ellas evolutivas transfiguraciones de la poesía, de esa poesía siempre eterna y siempre distinta, que ni se pueden prever ni reglar. Suponer que hay manera de establecer un canon inmutable, y que podemos penetrar en la estructura de la creación poética, en su constitución y en sus elementos, es suponer lo imposible. Si no sabemos qué es poesía, ¿cómo saber nada de ella? Un poeta francés, Jorge Gabory, ha dicho que solamente los que no son poetas pueden intentar definir la poesía, y esto es una gran verdad. Por esta razón, y sin desconocer su valor positivo, me ofrece algún reparo la moderna Estilística, en la cual veo dos peligros: uno, que puede aventurarse en conjeturas y especulaciones arbitrarias, propensas, por tanto, a graves errores; otro, que aplica a la obra artística un escalpelo tan fino, que no le deja fibra intacta. ¿Y quién resiste a ese análisis minucioso, que pondrá al descubierto sus desaciertos, sus titubeos, sus rectificaciones, ni quién, por otra parte, dejará en su obra una huella tan patente que descubra los pasos que dió para llegar al fin?

Pero sean más o menos bruscos los cambios que experimente la poesía, y, en consecuencia, sus formas de expresión, necesariamente buscará su medio transmisor, mientras otro no se encuentre, en el

lenguaje figurado, ese lenguaje figurado que atrajo tantos dicterios sobre los retóricos, porque en verdad tergiversaron por completo su mecanismo y alcances, pero que constituye la auténtica manifestación externa del pensamiento poético. La imagen y la metáfora, y otros recursos necesarios para llegar a ellas, o de ellas desprendidos, ofrecerán siempre su magno favor. Cuanto más alcance tenga la proyección, sin llegar a confusa o ininteligible, tanto más agradará a los buenos entendimientos. Ya Cicerón, en sus diálogos *De Oratore,* dice al hablar de la metáfora que "es una prueba de ingenio el saltar por encima de los obstáculos y traer cosas de lejos". La imagen y la metáfora pueden serlo en la extensión y en distancia. La primera se esparce a través de todo pensamiento original y le cubre totalmente con un velo; la segunda salta por una serie de relaciones mentales hasta alcanzar la conexión. Bien será, de todos modos, no rebasar los límites de lo prudente. Si, como quieren psicólogos y lingüistas—el mismo Carlos Bally—, el lenguaje está determinado por elementos afectivos y volitivos, sin que la inteligencia haga otro papel que el de medio, la vibración de la sensibilidad debe comunicarse del poeta al lector, y la meditación de los pensamientos debe ser cosa secundaria y posterior. Acaso no siempre la poesía moderna responda a esos propósitos, y valgan de ejemplo ciertos excesos de la poesía hermética italiana en la utilización de la "palabra analógica", aun dejando a salvo felices aciertos de Ungaretti.

Ya supondréis que en las pocas e inhábiles palabras que aquí he dedicado a los libros de nuestro nuevo compañero, no he intentado dar idea de lo que es el poeta Gerardo Diego, ni, aunque lo hubiera intentado, hubiera sabido hacerlo. Mis breves indicaciones no tienen más pretensión que la correspondiente al honroso encargo de recibirle en vuestro nombre. El estudio de su obra poética exige una extensa, meditada y penetrante labor crítica, que otros, con más saber y menos años del que os dirige la palabra, habrán de realizar, y en parte han realizado ya. Representa, con otros poetas que están en las mientes de todos, el apogeo de la poesía española contemporánea; poesía vehemente e impetuosa, que seguramente tendrá pecados que expiar, pero que tiene también a su cuenta muchos y muy importantes beneficios. Si pudiéramos quintaesenciar los elementos que la poesía de todos los tiempos, desde Grecia y Roma, ha ido dejando en el eterno *fieri* poético, veríamos que, en efecto, no hubo ninguna que no incorporase para siempre lo que tenía de más sustancial, de más fecundo, en tanto

que fueron perdiéndose rápidamente los residuos ocasionales y superfluos. Como de todas ellas, de la contemporánea quedará también un contingente rico, aun después de que, por ley inexorable de la vida, y como todas las cosas humanas, se haga vieja.

Junto a su labor poética, tiene Gerardo Diego otra de crítica y erudición; y como es cosa probada que el que en tal caso se encuentra está en situación de descubrir, al ejercer la función crítica, relaciones, matices y pormenores que escapan a la generalidad, he aquí que Gerardo Diego ilumina sus juicios con luces y esclarecimientos desusados. Si a esto agregamos que es un prosista de elegancia suprema, calcúlese la perfección que alcanzarán sus trabajos de esta índole. Si examinamos, por ejemplo, estudios como los relativos a Jovellanos, Eduardo Marquina, Salvador Rueda y Ricardo León, veremos hasta qué punto zahonda en la intimidad poética de cada uno de ellos, y halla rasgos que un examen vulgar—más o menos vulgar—pasaría por alto, pero que son precisamente los más definidores. Doblemente puede mostrar Gerardo Diego este raro privilegio cuando trata temas que con la música se relacionan, pues su dominio de la teoría, y aun de la técnica, musicales, le sugieren apreciaciones tan sustanciosas como amenas. ¿Quién hubiera podido desentrañar como él lo ha hecho el arte de Franck, de Fauré o de Falla, y sorprenderlos a la luz del consorcio sublime entre la música y la poesía? Sobre este particular leemos las siguientes líneas en un exacto trazo biográfico: "Durante varios años, Gerardo Diego explica conferencias y da recitales musicales en las principales poblaciones de España, así como en Lisboa, Buenos Aires y Manila, teniendo el alto honor de ser el primer pianista que interprete en la patria del autor *Pour le tombeau de Paul Dukas*, del maestro Manuel de Falla. Su arte de pianista, su cultura musical y su exquisita sensibilidad le granjean el ser nombrado varias veces miembro del Jurado juzgador de los concursos nacionales de música, en compañía de los maestros Turina y Conrado del Campo. Infatigable y fácil lector de la literatura pianística de todas las épocas, las interpretaciones de Gerardo Diego están siempre dotadas de una auténtica emoción musical y poética, en la que la precisión no estorba el libre vuelo de la inspiración, y en las que las profundas y sutiles reflexiones sobre la estética, la historia o la técnica de la música se aclaran súbitamente al fulgor de imágenes infalibles".

Exhumó Gerardo Diego, en linda edición, la *Égloga en la muerte de*

*doña Isabel de Urbina,* de Pedro de Medina Medinilla; y la idea fué excelente, pues aquel malogrado amigo de Lope estaba poco menos que olvidado. No en vano, en un prólogo que es modelo de precisión, lamenta que Medina Medinilla, por su temprana desaparición, no pudiera dejar más obra poética, y añade: "Las audacias de Medinilla, que nunca llegan a distraer y diluir la emoción poética, por el contrario, la acrecientan, tienen un sabor y color personal inconfundible. Apenas en los umbrales de la juventud, el poeta había encontrado su camino nuevo y distinto, se hallaba en posesión de un estilo". La égloga justifica estas apreciaciones y el acierto de la reimpresión.

Una *Antología poética en honor de Góngora* publicó Gerardo Diego en el centenario del poeta cordobés. Es una selección, magistralmente hecha, de poesías que vieron la luz hasta el siglo XIX inclusive, bien dedicadas a Góngora, bien inspiradas en algunas de sus obras, bien escritas bajo su influencia y por sus mismos procedimientos. El prólogo abunda en certeras observaciones sobre cada uno de los autores incluídos en la colección, y sobre la irresistible sugestión que Góngora ejerció, no sólo en ellos, sino en los que más alejados parecían de su partido. "Todos—dice—, en más o menos, se rindieron a la poderosa, a la invisible y filtrada endemia. De tal modo, que creo que ninguno de los textos que integran esta colección podría haberse escrito tal como está, si el poeta no hubiese conocido de antemano los versos de D. Luis de Góngora".

Hoy, para su ingreso en nuestra Academia, nos ha deleitado nuestro nuevo colega con la lectura de un precioso comentario a *Una estrofa de Lope*. Es, como él mismo dice al comienzo, el comentario de un poeta; pero es que sólo un poeta puede interpretar rectamente los sentimientos de nuestro portentoso Fénix, que aun en sus extravíos y en sus ociosidades deja siempre un resquicio por el que se puede vislumbrar el perfil del *Vates Pierius*. Ocho versos en él, son ocho vibraciones de alma.

Complacencia grande es para todos, pues, recibir hoy a tan digno compañero. Yo en nombre de la Academia me honro en manifestarlo así, con la doble y profunda satisfacción que produce el grato momento presente y el recuerdo de aquellos otros, ya muy lejanos, y seguramente felices para ambos, en que un catedrático recorría los primeros años de su carrera docente, y un alumno del bachillerato veía ante sí horizontes anchurosos y prometedores.

# PUBLICACIONES DE GERARDO DIEGO

## LIBROS

*El Romancero de la Novia.*—Madrid, 1920.
*Imagen,* poemas.—Madrid, 1922.
*Soria,* galería de estampas y efusiones.—Valladolid, 1923.
*Manual de Espumas.*—Madrid, 1924.
*Égloga en la muerte de Doña Isabel de Urbina.* Pedro de Medina Medinilla.—Santander, 1924.
*Versos Humanos.*—Madrid, 1925.
*Antología poética en honor de Góngora.*—Madrid, 1927.
*Viacrucis.*—Madrid, 1931.
*Fábula de Equis y Zeda.*—México, 1932.
*Poemas Adrede.*—México, 1932.
*Poesía Española. Antología 1915-1931.*—Madrid, 1932.
*Poesía Española. Antología. Contemporáneos.*—Madrid, 1934.
*Ángeles de Compostela,* poema.—Madrid, 1940.
*Romances.*—Madrid, 1941.
*Primera Antología de sus Versos.*—Madrid y Buenos Aires, 1941. (Colección «Austral» de «Espasa-Calpe». Cinco ediciones).
*Alondra de Verdad.*—Madrid, 1941. (Editora Nacional. Dos ediciones).
*Poemas Adrede.*—Primera edición completa.—Madrid, 1943. (Colección «Adonais»).
*El Romancero de la Novia. Iniciales.*—Primera edición completa. Madrid, 1944. Editorial «Hispánica».
*La Sorpresa,* cancionero de Sentaraille.—Madrid, 1944. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

## REVISTAS

*Carmen,* revista chica de poesía española.—Fundada y dirigida por G. D.—Santander, 1927-1928. Números 1 a 7.
*Lola,* amiga y suplemento de *Carmen.*—Sigüenza, 1927-1928. Números 1 a 7.

## FOLLETOS Y TIRADAS APARTE

*Actualidad poética de Fray Luis.*—Montevideo, 1928.
*La Vocación Poética.*—Montevideo, 1928.
*Menéndez Pelayo y la Historia de la Poesía española hasta el siglo XIX.*—Santander, 1931. (Boletin de la Biblioteca de M. P.)
*Gabriel Miró.*—Madrid, 1942. (Cuadernos de Literatura Contemporánea).
*Música y Ritmo en la Poesía de San Juan de la Cruz.*—Madrid, 1942. (Escorial).
*Salvador Rueda.*—Madrid, 1943. (Cuadernos de Lit. Cont.)
*La Poesía de Ricardo León.*—Madrid, 1943. (Cuadernos de Lit. Cont.)
*Cancionerillo de Salduero.*—Madrid, 1944. (Escorial).
*Gabriel Fauré y la Poesía.*—Madrid, 1946.
*Estampas Filipinas.*—Madrid, 1946 (Revista de Indias).
*Manuel de Falla.*—Madrid, 1946 (Rev. de Ind.)
*Eduardo Marquina.*—Madrid, 1946 (Rev. de Ind.)

*Historia de la Literatura Española.*—Madrid, 1946. (Hist. de la Lit. Universal. Ediciones «Atlas»).
*Historia de la Literatura Francesa,*—Madrid, 1946. (Hist. de la Lit. Univ. Ediciones «Atlas»).
*La Poesía de Jovellanos.*—Santander, 1946. (Bol. de la Bibl. de M. P.)
*La Lengua de Cervantes.*—Madrid, 1947.—(Revista de Estudios Políticos).
*La Ultima Poesía Española.*—Madrid, 1947. (Arbor).

## VARIA

(Se citan solamente algunos títulos de entre varios centenares de trabajos de colaboración).

*La Caja del Abuelo,* cuento de Reyes.—(«El Diario Montañés», Santander, 6, 1, 1918).
*Centenario de Miguel de los Santos Álvarez.*— (Revista General, Madrid, 1918, números 16 y 22).
*Los primeros versos de Núñez de Arce.*— (Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1919).
*Enrique Menéndez Pelayo.*—(«Santillana», Santander, 1921).
*Un escorzo de Góngora.*—(«Revista de Occidente», VII, 1924).
*Ravel, rabel y el Rabelín.*—(«Rev. de Occ.», XIII, 1924).
*Retórica y Poética.*—«(Rev de Occ.», XVII, 1924),
*Cuadrante,* noveloide.—«Rev. de Occ.», XXXVII, 1926).
*El virtuoso divo Orfeo.* [Jáuregui].—(«Rev. de Occ.», XLI, 1926).
*En torno a Debussy.*—(»Rev. de Occ.», XLII, 1926).
*Devoción y Meditación de Juan Gris.*(«Rev. de Occ.», L, 1927).
*La vuelta a la estrofa.*—(«Carmen», I, 1927).
*El intérprete enajenado.* [Fray Luis de León].—(«Carmen», 3-4, 1928).
*Defensa de la Poesía.*—(«Carmen», 5, 1928).
*La crisis del horacianismo.*—(«Criterio», Buenos Aires, números 74 y 75, 1929).
*La nueva arte poética española,* (I).—(«Verbum», La Plata, número 72, 1929).
*La nueva arte poética española,* (II).—(«Síntesis», Buenos Aires, número 20, 1929).
*Dos poesías no coleccionadas de D. J. Nicasio Gallego.*—(Boletín de la Biblioteca de M. P., 1930).
*El teatro musical de Federico García Lorca.*—(«El Imparcial», 16, IV, 1933).
*Ravel o la moral de un concierto.*—(«Vértice», 1939).
*El mar en la poesía española.*—(«Vértice», 1940).
*El maestro Valdivielso, poeta josefino.*—(«Ecclesia», 1942).
*Los amores de Becquer.*—(«La Nación», Buenos Aires, 1942).
*Casta y Gustavo.*—Cartas inéditas».—(«La Nación», 1942).
*Oda a Belmonte.*—(«Vértice», 1942).
*Castilla Milenaria,* poema.—(«Vértice», 1943).
*Elegía heróica del Alcázar.*—(El Alcázar, 29, IX, 1943).—Premio de la «Hermandad de Nuestra Señora del Alcázar», otorgado por la Real Academia Española.
*El pájaro solitario.* [San Juan de la Cruz].—(«La Nación», 24, 1, 1943).
*Naturaleza y paisaje de San Juan de la Cruz.*—(«La Nación», 28, 3, 1943).
*Una rima inédita de Becquer.*—(«La Nación», 1943).
*El ritmo en el poema del Cid.*—(«Arriba», 28 de III, 11 de IV y 18 de IV, 1943).
*El mar de Castilla en la literatura.*—(«El Diario de León», 29, VII, 1943). Premiado por la Diputación Provincial de Santander.
*Goethe y la autoexégesis.*—(«El Español», 6, III, 1943).

*Jovellanos y el paisaje.*—(«Sí», suplemento de «Arriba», enero, 1944).
*De Asturias a Mallorca.* [Jovellanos].—(«La Nación», 6, VIII, 1944).
*Ricardo León poeta y el 98.*—(«Arriba», 23 de enero y 6 de febrero, 1944).
*La nueva poesía de Gabriela Mistral.*—(«Revista de Indias», número 22, 1945).
*Las carceleras encarceladas.* [Quevedo].—(»Proel», Santander, número 18, 1945).
*Concha Espina.*—(«Arriba», 29, V, 1945).
*La peregrina fábula de Gabriel Fauré.*—(«La Nación», 15, IV, 1945).
*La música de Joaquín Rodrigo.*—(«La Nación», 14, X, 1945).
*Ricardo Viñes, compositor.*—(«La Nación», 1945).
*Solana ha muerto.*—(«La Nación», 18, XI, 1945).
*El Cementerio Marino,* traducción en verso rimado de la obra de Paul Valéry. (La Nación», 6, IX, 1945).
*Homenaje a Paul Valéry.*—(«La Nación», 9, XII, 1945).
*Las canciones de Falla.*—(«Música», números 11 y 12, 1945).
*La obra pianística de Ernesto Halffter.*—(«Música», números 14 y 15, 1945).
*La poesía de Gabriela Mistral.*—(«El Español», 2, II, 1946).
*Imperfección y albricia a Gabriela Mistral.*—(«La Nación», 8, XII, 1946).
*La lechera de Burdeos.*—(«La Nación», 1946).
*Sinfonía pirenaica.* [Guridi].—(«La Nación», 9, VI, 1946).
*El maestro Guridi.*—(«La Nación», 4, VIII, 1946).
*John Keats,* «Licenciado y Poeta».—(«Farmacia Nueva», número 109, 1946).
*Nuestro Agustín Riancho.*—(«Proel», números de primavera y otoño de 1946).
*Amor y creación en Brahms.*—(«Proel», número de estío de 1946).
*Un médico poeta.* [Enrique Menéndez Pelayo].—(«Medicamenta», números 115 y 121, 1946 y 1947).
*El tierno amante Orfeo.* [Lope de Vega].—(«ABC», 14, III, 1947).
*La obra lírica de José Luis Hidalgo.*—(«Corcel», número extraordinario; «J. L. H.—Recuerdo y Homenaje de sus amigos», 1945).
*Soledad,* poema.—(«Universalia», Roma, 1947).
*Enrique Gil y Becquer.*—(«La Nación», 11, V, 1947).
*Música becqueriana.*—(«La Nación», 15, VI, 1947).
*Vida y soneto.*—(«La Nación», 13, VII, 1947).
*Manuel Llano.*—(«La Nación», 27, VII, 1947).
*Falla y la literatura.*—(«Insula», número 13, 1947).
*Prólogo.*—(En el volumen XI de la Edición Conmemorativa de Gabriel Miró. [El tiempo en la obra de G. M.]. Barcelona, 1947.

*Se acabó la impresión de esta obra—costeada por el Excmo. Ayuntamiento de Santander como homenaje al hijo ilustre de la ciudad, Excmo. Sr. D. Gerardo Diego—el día 31 de enero de 1948, en los Talleres Tipográficos "Resma", de Santander.*