Rubén Darío y «La poesía castellana»

Introducción

El genio tiene que esforzarse siempre en ser quien es. Y solamente consigue serlo tras ardua y larga lucha. La inspiración es fundamental, sí, pero no lo es menos el trabajo, el esfuerzo, el afán de perfección.

En el caso de Rubén Darío, a la alegre inconsciencia inicial, a su precocidad infantil,[1] siguió un largo camino de desarrollo espiritual y poético. Poema a poema, fue creciendo orgánicamente y, con él, la dimensión de su poesía fue ahondándose poco a poco. La facilidad genial de sus comienzos era algo que había que encauzar y hasta domeñar, modelando y haciendo suya la materia de su canto: había que dominar el oficio poético. Había que asimilarlo todo para luego, libremente, desprenderse

---

[1] «Fui algo niño prodigio. A los tres años sabía leer, según me han contado» —escribe en su *Autobiografía*. (San Salvador: Ministerio de Educación, 1962), p. 15.

«¿A qué edad escribí mis primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero ello fue harto temprano...» «...eran versos, versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido» (*Ibid.*, p. 23).

«Florida estaba mi adolescencia. Ya tenía yo escritos muchos versos de amor... Ya iba a cumplir mis trece años y habían aparecido mis primeros versos en un diario titulado *El Termómetro*...» (*Ibid.*, p. 31).

«Otros versos míos se publicaron y se me llamó, en mi república y en las cuatro de Centro América, 'el poeta niño'... Como se ve, era la iniciación de un nacido nada...» (*Ibid.*, p. 32).

de lo que no fuera su propia, desnuda e intransferible poesía.

Rubén emprendió una encarnizada y diaria batalla instrumental con el idioma. Muchos poemas de su adolescencia no son, en rigor, más que ejercicios de retórica viva, de soltura y agilidad métrica y rítmica. Y así escribe, a los quince años, el extenso poema titulado «El libro» (1 de enero de 1882)[2] y se dispone a componer «La poesía castellana». Ambos son largos ejercicios poéticos de sostenido aliento, aunque el hallazgo lírico personal no brote todavía. En estos y en otros poemas posteriores, su voz adolescente es pobre, «eco de ecos», «ensaya en humildes andadores de temas comunes el paso inconfundible.»[3] Se entrega a un virtuosismo adolescente y sus versos confiesan sus lecturas, sus poetas predilectos, sus inspiraciones primerizas. La materia verbal se hace más y más dúctil cada día, más y más maleable. Los metros y los cánones estróficos se rinden a su voluntad de dominio y señorío. Su cultura de bachiller se va transmutando en versos, en alquimia más y más maravillosa. Su estilo se va haciendo lenta, lentamente, a fuerza de lima y pulimento,[4] mas no penosamente. El joven Darío goza en

---

[2] Inteligentemente comentado por Ramón de Garciasol en su *Lección de Rubén Darío* (Madrid: Taurus, 1961).

[3] *Ibíd.*, p. 86.

[4] Rubén Darío, *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1961), p. 390. De aquí en adelante citaremos por esta edición, poniendo entre paréntesis el número de página al final de cada cita.

esta labor y la lleva a cabo con alegría pero también con seriedad. El poeta maduro diría más tarde no haber gustado nunca de moldes nuevos ni viejos: «Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo.»[5]

El poema a «La poesía castellana» queda terminado en octubre de 1882, en San Salvador. En él hallamos esos «aires antiguos» y ese anhelo de porvenir, de proyección por encima del tiempo. Es una oda, alabanza o panegírico a la lengua y a la poesía españolas, en doble, firme y sostenida unidad temática que mantiene en pie la compleja estructura del poema, una arquitectura un tanto coral o polifónica. Hay en él amplias unidades, con autonomías particulares, en exacta correspondencia de fondo y forma. Es una historia ejemplar de la lengua y poesía castellanas, desde sus orígenes medievales hasta fines del siglo XIX. La progresión cronológica es mantenida casi rigurosamente y con mínimas excepciones. Es un vasto poema polimétrico y poliestrófico, de variados estilos —pues se adaptan muchas veces al de los poetas evocados— y no siempre escrito en lengua moderna. Los versos son siempre sonoros y aptos para ser recitados: emana de ellos un acento racial, comunal, universalmente hispánico. Se percibe

[5] «Dilucidaciones», prólogo a *El canto errante* (1907), *Poesías completas*, p. 791.

como una ebullición de posibilidades expresivas, logradas y por lograr. De muchas estrofas saldrán formas y temas de creación futura. A través de los poetas evocados, imitados o citados, el joven Rubén Darío está buscando su camino, aunque ya no vacila como en «El libro»: está buscando su voz propia, a través de ejercicios y prácticas miméticas. El lector siente su desasosiego, su ansiosa búsqueda, pero también nota su indomable voluntad, su necesidad de ser él mismo. Toda la prehistoria poética de Rubén Darío está aquí, porque en este poema están casi todas las formas cultas y populares de la tradición española, casi todos los poetas en los que él aprendió algo. Cada parte del poema —como veremos— le ha exigido el ensayo no sólo de un nuevo metro o nueva estrofa, sino la vibración de una cuerda nueva en su sensibilidad, o la reiteración de una coincidencia emotiva o expresiva. El manejo del lenguaje arcaico, además, le ha obligado a efectuar una tarea idiomática muy delicada y sensible, más que a ejercitarse en la erudición filológica.

«Rubén iba camino de Rubén»,[6] sin duda, pero por un camino muy seguro: la tradición hispánica heredada. Por el camino de la gran poesía castellana llegaría más tarde al de su propia originalidad. Él mismo lo reconocerá en 1907, al escribir el prólogo de *El canto errante:* «Amador de la lectura clásica, me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro... Yo he dicho:

---

[6] Carcassol, *Lección de Rubén Darío*, p. 23.

> Es evidencia la Historia. Nuestro destino supremo está más allá del rumbo que marcan fugaces la épocas.

... Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad» (p. 793). Y aun añadirá: «Yo no soy iconoclasta. ¿Para qué? Hace siempre falta a la creación el tiempo perdido en destruir. Mal haya la filosofía que viene de Alemania, que viene de Inglaterra o que viene de Francia, si ella viene a quitar, y no a dar» (p. 795)... «No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia» (p. 796).

En el poema que nos ocupa, Darío imita, copia las diversas estructuras métricas más características de los diversos períodos de la poesía castellana. En su conjunto, constituye una impresionante demostración del esfuerzo realizado por el joven poeta para utilizar —redescubriéndolas— las múltiples posibilidades de la lengua española en las creaciones de la palabra rítmicamente organizada. El poema, así, es un extraordinario alarde virtuosista y sorprende el cabal dominio de las formas en un poeta tan joven. «La poesía castellana» es un perfecto ejemplario de preceptiva poética, y, en cierto modo, aventaja —en cuanto se refiere a la riqueza y variedad de la estructura métrica, de acuerdo con toda una evolución cronológica— a otras obras con las cuales se relaciona porque en ellas se mencionan y se evalúan a numerosos poetas: El «Canto de Calíope», en *La*

Galatea (1585) y *El viaje del Parnaso* (1614), de Cervantes, escrito en octavas reales el primero, en tercetos el segundo; *El Laurel de Apolo* (1631), de Lope de Vega, escrito en silvas; las *Fábulas literarias* (1782), de Tomás de Iriarte, en las que hay muestras de muchos versos y combinaciones métricas. Pero ninguna de estas obras posee el doble carácter del poema rubeniano: cuadro bastante completo de las formas métricas más importantes, al mismo tiempo que historia evolutiva de la poesía castellana. Por otra parte, el complejo poema le sirve al joven poeta como accesis y aprendizaje técnico y poético, como un ejercicio de todas sus facultades, como un torneo de destreza y virtuosismo en el manejo de las formas y del lenguaje. Sin embargo, lo más valioso del poema acaso sea para nosotros el ardor que circula por todo él, el entusiasmo hacia la poesía que canta, el reconocimiento debido a los grandes poetas de todos los tiempos. El virtuosismo se disuelve en este ardiente amor y en la alabanza a la poesía castellana y a la lengua, vehículo e instrumento de perfección poética.

Descripción y análisis del poema

Consta de quince partes que se corresponden con los diversos períodos de la evolución de la poesía castellana, adoptando en cada una un tipo de estrofa característico en la época, corrientemente usado en ella, o preferido —o aun inventado— por el poeta a que se alude o se canta.

I. La primera parte está constituida por una corta tirada de 9 versos de 11 (3), 9 (1), 14 (1), 15 (1) y 16 (3) sílabas.[7] Con la excepción de los tres primeros, son versos agudos de rima asonantada en *-á*.[8] Rubén Darío imita la métrica irregular de los primitivos cantares de gesta castellanos. Y también procura imitar —con singular éxito— la lengua de la época: su fonética, su grafía, su vocabulario y su sintaxis:[9]

Fablávase rvda et torpe fabla,
cuando vevía grand Cid Campeador,
e lvego quando le fiçieron trovas,
ben sopieron trovas le far.
A guisa de regocixo ponyanse a trovar
e cantábanl'a los dueinas con polido cantar.
¡Oh inorada home que fiçiste román volgar,
cata que con gran fyaura al Cid oviste d'ensalçar:
cata que la tu trova sobrosa ovla de gustar! (p. 295).

El joven Darío recrea la lengua medieval y la reviva en sus modalidades léxicas, sintácticas y estilísticas.

---

[7] Navarro Tomás dice que la extensión de los versos del *Cantar de Mio Cid* oscila entre 10 y 20 sílabas, siendo los más abundantes los de 14, 15 y 13 (Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*. Syracuse: Syracuse University Press, 1956, p. 31).

[8] No añade la e paragógica que a veces servía de complemento a la terminación del período melódico.

[9] En el soneto «En la última página de 'El Romancero del Cid'», escrito en 1881, ya había ensayado el lenguaje arcaico medieval: «Mi non polida péanola desdora...» (p. 194).

Todo arcaísmo léxico presupone una retórica y un amaneramiento, pero, en el caso de Rubén, hemos de considerarlo como un intento juvenil para enriquecer sus posibilidades idiomáticas y el deseo muy loable de enlazar con la tradición más antigua castellana.

Darío no encabalga sus versos porque no ocurría el encabalgamiento en la vieja épica, ya que «la libertad de medida permitía que cada verso pudiera coordinar su extensión con su unidad sintáctica».[10] El joven poeta, según vemos, procede con seguridad y destreza en la elaboración de su estrofa y sabe conservar la apariencia del «mester de juglaría». Siéntese juglar del siglo XII —¿acaso el de Medinaceli?— y, como él, alaba al Cid Campeador, con «ryda et torpe fabla». Pero su elogio se extiende también al poeta anónimo que le cantó con «fynura» en romance vulgar y sabroso verso repetido por dueñas. Su entusiasmo se condensa en la exclamación de los tres versos finales. Notemos, además, la efectiva sencillez de la expresión en la que predominan las formas verbales: ellas vigorizan la estrofa que ha iniciado, justamente, un imperfecto con un pronombre enclítico. Los adjetivos son mesurados —como convenía al héroe—, pero subrayan adecuadamente la cualidad que el nuevo juglar quiere destacar; las anáforas, por otra parte, actúan con el mismo fin. Los vocablos arcaicos —«fabla», «fiçieron», «trovas», «catar», etc.— son usados con justeza semántica y ayudan a crear el sabor de época buscado. El viejo cantar de gesta ha

[10] Navarro Tomás, *Op. cit.*, p. 32.

renacido, brevemente, de sus cenizas, no a través de una recreación arqueológica, sino de la intuición lingüística, verbal y poética del joven Darío, capaz de componer «trova sabrosa» en «román vvlgar», en honor del Cid, héroe de su predilección que volvería a cantar más tarde en otros versos más maduros: «Coplas del Cid» (*Prosas profanas*, 1901).

II. La segunda parte se compone de tres alejandrinos monorrimos. Darío, ahora siéntese poeta del «mester de clerecía», «mester fermoso», poeta culto del siglo XIII: sabe «fablar curso rimado por la cuaderna vía / a sílabas cuntadas, ca es gran maestría». Nuevo Gonzalo de Berceo —maestro de su predilección a quien dedicará años más tarde un soneto en sus *Prosas profanas* (1901), para decirle que ama su «delicioso alejandrino» (p. 697)—, escribe tres perfectos tetrástrofos monorrimos para loar al rey don Alfonso el Sabio, porque ha sido capaz de escribir clara y letrada prosa. Su misma lengua se ha enriquecido y ya no «fabla» ruda ni torpemente. Porque tal había ocurrido en aquella época: ya era vehículo artístico, deleitoso, dulce.

Facía ya assaz clara e assaz letrada prosa
el sabio rey Alphonsa, e era bonu cosa:
ca ova ya artizado e era deleytoso
e ovo de ser admyrado ca foé assaz precyosa.

Catad que ausy polido vyóse más lo trovado:
ca ovía de ser mui mucho admyrado,
e tenyase por meior román entonce nado
e el plus dolçísono foé plus alabado.

Façían dolçe prosa a los prados olyentes
e a los que creyan que eran convenyentes;
davant' muchas prosas de las sus myentes;
que salyan sabrosas e bien corryentes (p. 295).

En lengua «polida» y cabalmente contada, la románica cuadernavía, del joven Darío —como la del monje de San Millán de la Cogolla— es rica en adjetivos: 1) calificativos: clara, letrada, sabio, bona, deleytosa, preçyosa, dolçe, sabrosas; 2) comparativo: meior; 3) superlativo: dolçísono; 4) participiales (pasivos y activos): artizado, admyrado, polido, trovado, olyentes, convenyentes, corryentes; y en adverbios: assaz, mui, mucho, muchas, entonce, el plus. Y el paralelismo de las estrofas se corresponde cabalmente con el ideológico-sintáctico, en culto equilibrio y sereno dominio de pensamiento y forma:

Façia ya assaz clara e assaz letrada prosa
Facían dolçe prosa a los prados olyentes.

Ya ha entrado la naturaleza en la poesía castellana: idealizados «prados olyentes» que evoca el joven Rubén, nuevo maestro Conçalvo.

III. Dos octavas dodecasilábicas componen la tercera parte. Darío practica ya el «arte mayor» en que Juan de Mena fue maestro. Por ello le alaba en sus versos, cuyos dos hemistiquios cabales —6-6— se suceden con cabal regularidad, isócronamente, constituyendo estrofas construidas con perfecta uniformidad. La lengua ha madurado lo bastante para ser vehículo capaz de em-

presas poéticas de alto vuelo: ya posee «graçia non poca» para que en ella se compongan «trovas tyernas, querellosas». Tiene, además, un poeta cultísimo en quien han cristalizado las corrientes eruditas del siglo XV: Juan de Mena, de un ingenio tan extremado que puede componer un poema de largo alcance —el *Laberinto de Fortuna* (1849)—, en 297 octavas de arte mayor, de inspiración alegórico-filosófica, con riqueza de símbolos, latinismos, descripciones e imágenes, novedad de vocabulario, hipérbaton, etc. Un poeta que sabe imitar doctamente a Dante, creando al mismo tiempo un lenguaje específicamente poético, diferente del vulgar. Es el primer poeta «culterano» de la lengua castellana: un poeta pre-barroco que cuida el sentido orquestal del poema, que cultiva la poesía como una forma del arte por el arte. Nada de esto se oculta al joven Rubén Darío. Así, apropiándose su vocabulario y, en parte, su estilo, alaba su arte.

Luego Johan de Mena con graçia non poca
fiço las sus trovas tyernas, querellosas,
e fueron estonce ya mui dinas cosas
trovas que cantava la su dolçe boca.
E canta el variante de la suerte loca
en fraçes dolyentes, suaves e quexosas,
e fueron estonce ya mui dinas cosas
e a las Musas siempre con su canto evoca.

E plañe en las tumbas de almas precitas
«con lágrimas tristes e nan gradescidas»,

e siempre son gratas sus trovas sentidas
si canta querellas, si canta sus coitas.
Canta a Doña Venus e Doñas benditas,
e canta los prados e canta las flores,
e los sin eguales e tiernos dulçores
que dan las palomas e los avecitas (p. 296).

La lengua poética ha ganado en quilates, en semitonos, en gradaciones: es dulce, doliente, suave, quejosa: sabe cantar y sabe plañir. Su madurez y ductilidad le permite recoger temas que ya no son exclusivamente épicos ni religiosos: son dantescos, alegóricos, amatorios; pueden evocar la mitología clásica y cantar la bella naturaleza del campo. Esto es lo que más impresiona al joven nicaragüense, e introduce en sus octavas, al lado de las flores, tiernas avecillas. Pero no recuerda en su poema que Juan de Mena, siguiendo a Dante, sitúa en círculo a las grandes figuras de la historia, a personajes contemporáneos, rememora sucesos y, a veces, los juzga. Sí se acuerda, en cambio, de aquellas estrofas de gran belleza en que la madre de Dávalos llora amargamente, según lo atestiguan estos dos versos, en uno de los cuales le cita literalmente:

E plañe en las tumbas de almas precitas
«con lágrimas tristes e non gradescidas».

Juan de Mena sabe trovar, aún más, canciones tristes, llenas de cuitas.

IV. En la parte cuarta hallamos tres estrofas de arte

menor, llenas de gracia y donaire: dos redondillas y una quintilla hexasilábicas: abba, abaab. He aquí una forma de la tradición popular, auténticamente lírica, apta para la canción. Serranillas y cantigas se verterán en ella. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), sobresale en este arte, al mismo tiempo que compone «sonetos fechos al itálico modo». La lengua de Castilla se ha afinado delicadamente y ha extremado su lozanía y dulzura. Su fama se extiende, además, gracias a sus poetas pre-renacentistas:

E dulce'e lozana
e grata e fermosa
era la sabrosa
fabla castellana.

E iva adelantando
e ívase estendiendo
e se iva sintiendo
e se iva admiranda.

Fuce Santillana
que se multiplique;
e más la engalana
la trova lozana
de Jorge Manrique (pp. 296-297).

Darío elogia la lengua lírica y a los poetas que la hermosean. Sus adjetivos los extrae de las *Serranillas* del culto Marqués: «lozana», «fermosa», «sabrosa»...

Ante la humanización de Rubén, la poesía lírica se metaforiza en «moça», en «serrana», por su gentileza y hermosura, por su donaire, aunque prescinda de pintar el paisaje.

V. La quinta parte enlaza con la anterior, gracias al nombre de Jorge Manrique. Porque aún nos encontramos en el siglo XV. Pero ahora se trata de mostrar otra corriente lírica, honda, meditativa. Y es otra forma métrica la adecuada al tono elegíaco: la copla octosilábica y de cabo roto, de pie quebrado, apto para la reflexión. Y Rubén compone cinco de estas coplas, de extremada corrección, sí, pero sin gran profundidad de pensamiento. No le interesa —parece— imitar, por imposible, lo inimitable. Las «Coplas que hizo por la muerte de su padre» Jorge Manrique, son irrepetibles. No se puede imitar la constelación de temas que contiene, ni su sentenciosidad, ni la severa nobleza de su tono, ni su elevadísimo estilo. Darío, por ser tan joven, no estaba preparado aún para llevar al verso una valoración del mundo, profundamente seria; era aún incapaz de combinar el máximo de personalidad con el máximo de impersonalidad, que constituyen, precisamente, el más alto estilo, altamente poseído por la elegía manriquiana. No estaba maduro para dictar la magistral lección del menosprecio a los valores del mundo. Estaba buscando la fama y, por tanto, no podía aceptar que fuera transitoria, «verdura de las eras», «devaneo», «rocío de los prados». Era demasiado joven todavía para ser dueño de una inteligencia constructiva y ordenadora, capaz de estructurar unas coplas elegíacas

en un todo coherente y sin falla. Era demasiado joven para aprender la lección de desnudez espiritual, el arte de morir ejemplarmente. ¿Cómo lograr de nuevo que la muerte se explique por sí misma ante don Rodrigo Manrique y nosotros, rechazando el pavor que provoca? ¿Cómo aceptarla a los quince años con serena fortaleza y rechazar la tradición macabra? Rubén, con notorio instinto de perfección, sabe que las coplas son temáticamente insuperables. Sólo se puede imitar su forma y alabar humildemente su hondura, su lirismo y su perfección. Se contentará con decir que la lengua y poesía son ya muy diferentes a las de Juan de Mena, el culterano u cultista cordobés.

Manrique, con galanura,
brinda su trova fermosa
tan sonara,
que llena de grand finura,
es cual la canción graciosa
que hay agora.

Rebosa de polimento,
e de armonía sin par
está llena,
e non es ya aquel acento
en que solía cantar
Johan de Mena.

Cratos sospiros e lloros
guarda en las sus notas bellas
en verdat;

sabrosos cantos, sonoros;
trovas que se mira en ellas
poridat.

Levonta el ánimo muerto,
recrea el ánimo vivo
la su armonía;
nos saca de desconcierto,
ca tiene vigor activo,
Philosophia.

E magüer esté polida
la dulce española fabla,
caminando
la viéredes tan garrida;
la viéredes cuál se entabla
adelantando. (pp. 297-298).

Con estas coplas, plenas de profundidad filosófica y de verdad vívida —sermón y elegía personal, nacional y universal—, el habla castellana ha caminado lejos y ha adelantado mucho. Aunque el tema central tiene raíces medievales, la serenidad de su tono coincide con el ideal clásico y estoico: se abre paso a los ideales renacentistas. El gerundio final de Rubén nos recuerda los de Manrique, tan impresionantes: el joven Rubén ha sabido cantar su eficacia y su fuerza sugeridora, su prolongación en el tiempo.

VI. En esta sección triunfa —como era de esperar— el Renacimiento. Y éste está representado por la forma poética más elevada, más noble y más perfecta: el

soneto, insuperablemente usado por Garcilaso de la Vega. La lengua y la poesía castellanas llegan con él a una cima, a una fluidez extraordinaria, a una plenitud única, a una expresividad maravillosa: son capaces de hacer vibrar a la Naturaleza entera, con todos sus elementos, y expresar su riqueza de matices a través de una infinita gama de sensaciones.

Dulce como la miel de los panales
que en las ramas del árbol gotas deja,
cuando la liba zumbadora abeja
que gira sobre juncos y gramales;

sonora cual las brisas otañales
que el eco vago de sentida queja
parecen derramar, cuando se aleja
Véspero entre los verdes robledales;

como el murmullo de la fuente suave
que se desliza con rumor escaso,
y como el dulce cántico del ave:

así en la Égloga está de Garcilaso,
llena de majestad, pura y galana,
la armoniosa Poesía Castellana (p. 298).

Advirtamos que el joven Rubén se acuerda más de la poesía eglógica de Garcilaso y de cuanto hay en ella de sensibilidad y amor al paisaje. El poeta de honda intimidad, del «dolorido sentir» sólo es levemente aludido en un verso y medio: «que el eco vago de

sentida queja / parecen derramar». Pero insiste en que, gracias a Garcilaso, la lengua y la poesía han logrado una suprema dulzura, castellana sonoridad, vago son, suave cántico, pureza, majestad, sentimiento...

En cuanto a la sintaxis, hemos advertido que el sujeto –«la armoniosa Poesía Castellana»– se halla en el último endecasílabo del soneto y que los precedentes no han servido más que para establecer comparaciones adjetivas, ejemplos de las cualidades esenciales de la poesía castellana en el siglo XVI –dulce, sonora, suave– y que constituyen su *armonía*. Comparaciones que han sido tomadas de la Naturaleza, fondo común de las obras típicamente renacentistas. Darío ha referido, pues, muchos aspectos del paisaje garcilasiano a la lengua y a la poesía castellanas, metafóricamente: ha asimilado la poesía de Garcilaso[11] y la ha reinterpretado a su manera.

---

[11] La admiración de Darío por Garcilaso es otra vez visible en su poema «A Ricardo Contreras» (*Epístolas y poemas*):

Es preciso montar en el Pegaso
para sonar la cítara de oro
de León, o el rabel de Garcilaso (p. 379).

El ritmo de los lúgubres sollozos;
el manso suspirar en la arboleda,
de los suaves alisios nemorosos (p. 388).

y así dejen de céfiros y flores,
y se oiga en armonía soberana
«el dulce lamentar de los pastores»
y las odas viriles de Quintana (p. 390).

VII. De acuerdo con la cronología, la parte séptima introduce a Fray Luis de León (1528-1591), cultivador insuperable de la lira, estrofa creada por Garcilaso. En tres de ellas le canta Darío. En viva exclamación inicial, procura captar la fluidez del verso acuñado por el autor de la «Vida retirada»[12] y de «Noche serena». Las canciones se han unificado con la fuente – «fontana pura» – que mana con sosiego. El joven poeta trata de imitar la lenta andadura de sus endecasílabos y heptasílabos «sin presura», el suave ritmo poético de Luis de León:

¡Y cómo corre grata
si el de León, dulcísimo poeta,
sus cantares desata
como líquida veta
que se desliza compasada y quieta!

Cual sobre la llanura
el arroyuelo plácido y sonoro,
que muestra sin presura
de náyades un coro,
cristal sus ninfas, sus arenas oro.

En la segunda estrofa citada le ha imitado acertadamente y, en la última, ha copiado casi textualmente el célebre verso de la *Égloga Primera*.

[12] Darío intercaló el famoso verso de esta oda – «los pocos sabios que en el mundo han sido» – en su epístola «A Ricardo Contreras» (p. 378), probando nuevamente su devoción a Fray Luis de León.

O cual la mansa onda
que va a lamer la arena de la playa,
cuando la aurora blonda
nace en Oriente, gaya,
y entre rosas y perlas se desmaya (pp. 298-299).

Tres comparaciones explican poéticamente las cualidades esenciales de la poesía castellana a través de Luis de León: su líquido fluir, su plácida y cristalina musicalidad, su mansedumbre de ola. Sencillez, mesura, sobriedad, en suma. Pero el joven Darío no supo o no quiso recordar que en la lírica de Fray Luis también existe una veta —aunque recatada o dominada— de angustia humana, según le muestran algunos versos del agustino: «ando desalentado / con ansias vivas y mortal cuidado», «huyo de aqueste mar tempestuoso» («Vida retirada»), «¡ay!, qué le quedará sino recelo / y noche, y amargor, y llanto y muerte» (Soneto IV).

VIII. Y tres liros —que se continúan entre sí— integran la parte octava. En ella, Fernando de Herrera (1534?-1594) se deja oír a través de palabras sonoras, vibrantes, onomatopéyicas, que recuerdan al trueno, al mar y al torrente, culminado en el estruendo bélico, glorioso y definitivo de Lepanto. Naturaleza e Historia representan los temas herrerianos, vertidos en odas llenas de ricas imágenes, lenguaje espléndido, brillantez, color, sonora ampulosidad, imitados por el joven Darío en estas estrofas:

Y si Herrera pujante
nos hace oír su plectro armonioso,
que menea vibrante
como el del poderoso
divino padre Apolo, sonoroso,

remeda en su cadencia
la retumbante del fogoso trueno,
de la mar la inclemencia
y al de sonancia lleno
Eolo zumbador, nunca sereno;

y remeda en su canto
el eco del torrente en la montaña:
y sublima a Lepanto
y, cantando esa hazaña,
da su nombre a la Historia, y lustre a España (p. 299).

El Herrera amoroso de los sonetos a la Condesa de Gelves no es evocado por el poeta nicaragüense: prefiere oír su «plectro» sonoro, poderosísimo, en supremo alarde de fogosidad juvenil.

IX. La parte novena se subdivide en dos secciones: la primera abre camino a un romancillo heptasilábico para elogiar en él a Lope de Vega (1562-1635), entre el Renacimiento y el Barroco. El que Darío haya elegido esta forma para representar a Lope, significa —creemos— que le estimaba más como poeta lírico popular, que sobrevaloraba quizá esta vertiente de su creación, acaso por ser la más auténtica, la más llena

de gracia y donaire. Por otra parte, tal vez consideraba Darío que Lope había llevado el romance a su extrema perfección lírica, y por eso lo elige como vehículo de su elogio:

Entre tantos poetas
que entonces se miraron,
¿quién es aquel que brinda
las notas de su canto
con más gracia y donaire
porque es más agraciado?

«Fénix de los Ingenios»,
así le apellidaron
al poeta fecundo
que a la vida del campo
alaba en dulces versos,
y hoy él es alabado.

¡Gloria al sublime ingenio
que nos llena de encanto!
¡Gloria y prez al insigne
Lope de Vega Carpio! (pp. 299-300).

Darío parece preferir al Lope que canta a la Naturaleza campestre, la vida rústica. Mas, por desgracia, no sabe «interpretarle» líricamente en este aspecto. No sabe imitar ni su emoción, ni su ternura, ni su donaire. El lirismo lopesco está totalmente ausente del romance dariano y tal vez sea ésta la parte menos lograda de su largo

poema. Abundan aquí las exclamaciones estereotipadas y convencionales, sin repristinación alguna. El «Fénix de los Ingenios» se le escapa a Rubén, o no se deja atrapar por él o, sencillamente, es inimitable. El donaire —si no se nace con él— no se hereda ni se copia. ¿Es que el joven Darío no estaba «agraciado» con el don del lirismo popular? A esa lícita pregunta hay que responder que, efectivamente, desde temprana edad, pareció más dotado para la poesía épica y narrativa, y que, sólo por un esfuerzo de su voluntad, llegó a escribir más tarde poemas íntimos pero nunca de inspiración netamente popular. El misterioso «duende» de Gil Vicente, de Lope de Vega, de García Lorca y de Rafael Alberti, huyó siempre del poeta nicaragüense.

Curiosamente, además, en esta parte del poema no se elogia a la lengua ni a la poesía: como si ya hubieran llegado a su mayoría de edad y no necesitaran elogios especiales. En rigor, desde la parte VII —dedicada a Luis de León—, Darío ha dejado de loarla.

X. La métrica popular continúa en la décima parte: un romancillo hexasilábico, en cuatro estrofas y con asonancia *i-o*, es utilizado por Rubén para condenar el *Culteranismo*. Esta palabra, por otra parte, constituye el estribillo de las cuatro estrofas. El joven poeta lo considera no como una culminación del Renacimiento sino como un fruto un tanto despreciable: «acre». Una «substitución» del pujante canto de Herrera, del sabroso y tierno trino de Garcilaso, del cantar fluido de los Argensolas y de otros poetas de «trovar magnífico».

De tantos poetas,
el cantar magnífico,
el donaire puro
de sus gratos himnos,
y un ingenio grande
que hubo aparecido,
dio por [acres] frutos
el «Culteranismo».

De Herrera al hermoso
cántico divino
que enciende los pechos
y agranda al espíritu,
lleno de pujanza,
de armonía rico,
sustituyó entonces
el «Culteranismo».

Y de Garcilaso
al sabroso idilio
que nos huele a flores,
verbena y tomillo,
que tierno remeda
del pájaro el trino,
sustituyó entonces
el «Culteranismo».

De los Argensolas
el cantar fluído
que llenaba el ánimo

con su son tan lindo;
de tantos poetas
al trovar magnífico,
sustituyó entonces
el «Culteranismo» (pp. 300-301).

Un soneto a Luis de Góngora (1561-1627) completa la décima parte. Darío encomia al poeta cordobés en los dos cuartetos, pero en los tercetos parece censurarle encubiertamente. Es claro que ama al poeta de voz tranquila —«el ángel de la luz»— y que siente admiración por el genio potente del «ángel de la sombra», pero que acaso no entiende: «la dulce faz enturbia». Por otra parte, el soneto es rico en onomatopeyas y sonoridad, contrastes de luces y de sombras, que acaso sugieren los dos aspectos del genio de Góngora, el paisaje barroco de sus *Soledades* y del *Polifemo*, la claridad y dificultad de sus dos estilos, la resonancia de su verso, alusiones mitológicas, suave hipérbaton. El soneto es una imitación sin éxito del estilo gongorino, estilo que no siente, aunque reconozca la grandeza del poeta que alabará más tarde en *Cantos de vida y esperanza*:[15]

[15] Se trata de un «Trébol» de sonetos en que Luis de Góngora dedica uno al pintor Diego de Velázquez, y éste otro al poeta. Ya es sabido que el pintor hizo un formidable retrato del poeta cordobés:

jugando de la luz con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego
el alma duplicó de la faz mía. (p. 746).

Góngora, con las ondas de su ingenio,
antes tranquilo manantial de amores,
derramó de su mente los fulgores
de la española musa en el proscenio.

Mas, ¡ay!, la ruda tempestad del genio
con sus horrendos rayos vibradores,
de su alma en el vergel, tronchó las flores
que aromaron su dulce primigenio.

No de otro modo a la risueño Hecate,
cada en los aires nubarrón sombría
cuando Aquilón sañoso al roble abate,

la dulce faz enturbia. El murmurio
del de su numen manantial riente,
trocóse en el rugido del torrente (p. 301).

El soneto n.º 3, en cambio, no es subterfugio poético. Darío se siente él mismo y lo escribe para ensalzar al pintor y al poeta cordobés. De éste toma la célebre imagen metafórica en el primer verso del primer cuarteto:

En tanto «pace estrellas» el Pegaso divino,
y vela su hipogrifo, Velázquez, la Fortuna,
en los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

Y aún dirá de Góngora bellamente:

y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino. (p. 747).

XI. La undécima parte está constituida por un soneto a Francisco de Quevedo (1580-1645), construido con una serie de interrogaciones, de las cuales sólo está libre el último tercetto. Dichas interrogaciones se apoyan en el pronombre indefinido «quien» —que se repite anafóricamente— para al fin afirmar el nombre del poeta. Las interrogaciones, así, quedan como afirmaciones y predicados del sujeto. El joven Darío ha usado con pericia este procedimiento barroco, conceptista, también usado por el poeta a quien alaba por este medio casi indirecto en apariencia, pero doblemente eficaz y dramático, en punzante antítesis:

¿Quién aparece con su voz ahora
dominando en la hispana poesía?
¿Quién trajo, en el raudal de su armonía
sátira perspicaz, nota sonora?

¿Quién, cuando ríe alegre, triste llora
y en sus cantos derrama la alegría,
al par que con su acento arrancarla
lágrima, de los ojos, quemadora?

¿Quién nos ofrece su cantar hermoso?
¿Quién engalana el Español Parnaso
y quién ataca al «gongorismo» nulo?

Francisco de Quevedo, ese coloso
que pudiera montar en el Pegaso
al par de Juvenal y de Tibulo (p. 302).

Quevedo, sí, domina la lírica española en la primera mitad del siglo XVII, con su sátira y sus versos armónicos y suaves. Quevedo que, cuando ríe, llora y que, al cantar hermosamente, arrasa y quema los ojos. Quevedo, satírico, colosal, altísimo, émulo de los poetas clásicos.

El soneto –salvo unas pocas debilidades y lugares comunes– es muy efectivo y se puede considerar como un acierto al haber sabido representar a Quevedo en lo esencial: el Quevedo de la sátira y el Quevedo profundo, de angustiada intimidad.

La honda admiración del joven Darío por Quevedo se patentiza también en su poema «A Ricardo Contreras» (*Epístolas y poemas*). Es uno de los maestros a quien querría seguir de cerca en su misión denostadora del mal y de la corrupción, de la malicia y del halago:

de Quevedo imitar quiero la sabia
frase de fuego de sagrado encono,
y castigar a aquel que nos agravia (p. 385).

XII. La parte doce representa un pequeño retroceso en el tiempo: nos lleva a la transición entre los siglos XVI y XVII. En ella, Darío sitúa una décima o espinela para loar al creador de esta forma:[14] Vicente Espinel (1551 a

[14] Presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas rimas* (1591). Pero Tomás Navarro Tomás dice que la referida estrofa había sido empleada ya por Juan de Mal Lara en una poesía «Mística pasionaria» anterior a 1571 (Cf. Navarro Tomás, *Op. cit.*, p. 250).

1624), aunque no dice más que es «ingenioso cantor», cuya gloria no disminuye por su «facundia meritoria». Rondeño, cautivo en Argel, sacerdote, que perdió su puesto de capellán en el hospital de Ronda en 1591, a causa de su conducta irregular. ¿Es este comportamiento lo que Rubén Darío bautiza como «facundia meritoria»? La décima —bastante exterior y sólo compuesta a beneficio de un virtuosismo formal— termina afirmando la grandeza histórica de Espinel:

También un lauro merece
el ingenioso cantor
que con muy mucho primor
sus frutos al mundo ofrece,
la Historia le será fiel:
hoy admiramos en él
su facundia meritoria,
y siempre grande en la Historia
será Vicente Espinel (p. 302).

XIII. Un romance integra la sección XIII, dedicada a Calderón de la Barca (1600-1681). En las dos estrofas que lo componen, el poeta barroco es visto metafórica y simbólicamente como «astro» y «águila», que irradia genio y luz, que llena los espacios y el orbe, siendo el orgullo de España. La elocuente retórica, el juego hiperbólico y conceptual —conceptista— contrasta con la sencillez narrativa o lírica del romance tradicional. No nos parece logrado en cuanto a su contenido, porque no define ni individualiza a Calderón: igual podría haber

servido para alabar a Lope de Vega. El tópico prevalece y falta la caracterización precisa. El último genio del siglo XVII es evocado así:

Mas ved: un astro radiante
sus vivos fulgores lanza,
iluminando el santuario
de la Musa Castellana.
Una águila poderosa
tiende al Olimpo sus alas:
en su brillante pupila
la chispa del genio irradia,
y llena el espacio inmensa
con la luz de su mirada.

Pues ese astro refulgente
que envía luz a las almas;
esa águila poderosa
que los espacios abarca
y cuya gloria pregonan
los clarines de la fama,
es la admiración del Orbe,
el orgullo de la España
y el lustre de sus blasones:
es Calderón de la Barca (p. 303).

XIV. En la sección XIV, Rubén Darío evoca en cinco décimas a los poetas del siglo XVIII y XIX, algunos de los cuales estaban vivos en el momento de escribir su poema. El joven poeta mira hacia atrás y constata

el progreso y esplendor alcanzado por la poesía castellana desde la época del Cid. José Manuel Quintana (1772-1857)[15] —el poeta más representativo de España en la época de transición entre ambos siglos por sus *Poesías patrióticas* (1808) y por sus cantos y odas humanitarias— ha logrado para ella mayor «pureza». Darío llamaba «pureza» a la elevada entonación y expresión elocuente, a la entonación sonora.

Como el sol de la mañana,
altiva, pura y radiante
se eleva siempre triunfante
la Poesía Castellana.
¡Cuánta asciende! Ya en Quintana
muestra más grande pureza:
que aquella Musa que empieza
fazañas del Cid trovando,
con los siglos va aumentando
su esplendor y su riqueza (p. 304).

En la segunda décima, Rubén insiste en el continuo progreso de la poesía castellana, logrado por los poetas siguientes: Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) —con sus *Fábulas* (1861) y su versión de «La campana» de Schiller— y Ventura de la Vega (1807-1865) —con sus poemas clásicos de fina y elegante forma— le han dado «bellas canciones»; dos poetas vivos entonces, José Velarde (1849-1892) —cultivador de la poesía lírica,

[15] Véase la nota 11 de la p. 246.

docente, filosófica y moral— y Gaspar Núñez de Arce (1834-1903)[16] —poeta cívico, por encima de todo— la han colmado de fulgores y ardor:

Siempre adelantando, llega
a inspirar los corazones,
hasta las bellas canciones
de Hartzenbusch y de la Vega:
sus gratos rumores riega
tendiendo siempre a elevarse,
y sus fulgores esparce,
palpita, se mueve y arde,
en los versos de Velarde,
en poemas de Núñez de Arce (p. 304).

Constantemente se renueva con la obra de los nuevos poetas. Si Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) la hacía reír con sus letrillas y anacreónticas, Antonio de Trueba (1819-1889) la hace suspirar con sus inocentes

[16] En las «Dilucidaciones» a *El canto errante* (1907), Darío se refiere a él en estos términos: «Núñez de Arce, cuando estuve en Madrid por la primera vez, como delegado de mi país natal a las fiestas colombinas, fue tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible porque me quedara en la Corte. Habló al respecto con Cánovas del Castillo —otro ilustre y bondadoso amigo mío—, y Cánovas escribió al marqués de Comillas solicitando para mí un puesto en la Trasatlántica. Entretanto yo partí» (p. 790). En su poema a «Manuel Reina», Núñez de Arce es uno de los «poetas inspirados» que tiene España; es el «filósofo que canta con la duda / en el cerebro y la aflicción terrible / en el alma» (p. 198).

cantares populares. La poesía castellana se eleva más y más por encima de mares y tierras, con «las tiernas rimas» de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)[17] y los cantos de Ramón de Campoamor (1817-1901).[18]

---

[17] El poeta sevillano es directamente aludido, imitado muy de cerca y también citado en las rimas *Otoñales* (1887). En la estrofa final de la n.º 6, dice Darío:

> *¡Y flotando en la luz el espíritu,*
> *mientras arde en la sangre la fiebre,*
> *como «un himno gigante y extraño»*
> *arrancar a la lira de Bécquer!* (p. 556).

Y, en el poema «Al Rey Oscar» de *Cantos de vida y esperanza*, añade en un pareado en alejandrinos, aludiendo a la vaguedad nórdica de los versos bequecianos:

> *y la musa de Bécquer del ensueño es esclava*
> *bajo un celeste palio de luz escandinava* (p. 712).

Y es fácil advertir cómo influyen las *Rimas* directamente en «Desengaño», «La tristeza», «Ingratitud», etc., poemas de la *Iniciación melódica*.

Más tarde, en sus «Dilucidaciones» a *El canto errante*, alude claramente al poeta sevillano —aunque no menciona su nombre— y nos revela hasta qué punto admiraba al autor de las *Rimas*: «No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía, dijo uno de los puros. Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas.» (p. 784).

[18] En las «Dilucidaciones» a *El canto errante*, dice Darío: «Campoamor fue para mí lo que testigos eminentes —entre ellos José Verdes

Siempre toma vida nueva:
si reía con Bretón,
hoy suspira en la canción
del dulce Antonio de Trueba.
Al Olimpo nos eleva,
nos llena de inmenso ardor;
y derramando fulgor,
traspasan mares y climas
de Bécquer las tiernas rimas,
los cantos de Campoamor (p. 304).

Las décimas cuarta y quinta están consagradas a los poetas de Hispanoamérica, con sus vastos paisajes. Todos ellos añadirán nuevas notas a la poesía castellana. La hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) —tiernamente subjetiva y romántica— contribuirá con sus «trinos». El argentino José Mármol (1815?-1871) —poeta brillantemente imaginativo, de extraordinario ímpetu imprecatorio— dará «alguna nota». El colombiano Julio Arboleda (1817-1862) —llamado por sus compatriotas el «Gigante de los Andes»— entregará algún himno.

Montenegro— publicran certificar...» (p. 790). Dentro del texto poético del libro, Rubén dedicó a Campoamor la célebre décima encabezada con el nombre del poeta español: «Este del cabello cano / como la piel del armiño...» (p. 865). En la *Autobiografía* (p. 99) cuenta lo mismo que ha dicho en las «Dilucidaciones» con parecidas palabras: «Conocí a don Ramón de Campoamor. Era todavía un anciano muy animado y ocurrente...»

¿Y en el Nuevo Mundo? Sí,
donde hay constancia y deseo
y saluda al Pirineo
con su cresta Yllimaní,
también tenemos aquí
trinos de la Avellaneda;
y en cada céfiro rueda,
cada maravilla brota,
de Mármol alguna nota,
algún himno de Arboleda (p. 304).

La poesía de los grandes poetas del Nuevo Mundo resuena en todas partes. Rubén Darío retrocede un poco en el tiempo al componer la quinta décima de la sección XIV. El venezolano Andrés Bello (1781-1864) —con sus poemas didácticos y silvas virgilianas en que expresa su amor a la naturaleza americana— deja oír sus «melodías» que iluminan y enseñan. El ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) —con su célebre oda al libertador Bolívar, «A la victoria de Junín» (1825), clásica por la inspiración pero romántica por su vuelo imaginativo— ha sabido conmover a todos los hispanoamericanos. Éstos admiran también a otros poetas tan buenos como el cubano José María Heredia (1803-1839) —célebre autor del «Niágara» (1824) y «En el teocalli de Cholula» (1820)—; el colombiano José Eusebio Caro (1817-1857), con sus poesías civiles e indianistas, con sus poemas quintanescos y byronianos; el peruano Ricardo Palma (1833-1919) —con sos poemas y cantarcillos de sensibilidad romántica, con sus traducciones de Heine;

y el colombiano José Manuel Marroquín (1827-1908) —con sus poemas festivos y costumbristas. A todos estos poetas el joven Rubén les reconoce «genio vivo y preclaro». Los plurales de los apellidos presuponen la existencia de otros muchos como ellos, nacidos y por nacer.

Hoy resuenan por doquier
melodías de Andrés Bello,
dando luz con su destello
y enseñando con su ser;
nos sentimos conmover
de Olmedo al Canto a Junín,
y hoy admiramos, en fin,
el genio vivo y precloro
de los Heredia, los Caro,
los Palmos y los Marroquín (p. 305).

XV. Y llegamos a la sección final del poema, integrada por tres heptasílabos y cuatro endecasílabos aconsonantados —abABbCC— que constituyen una breve silva. En ella, Rubén Darío se dirige a las generaciones de los siglos venideros para desearles ardor —el mismo que él, juvenilmente, posee; urge, también, al poeta del futuro a que loe y perfeccione con sus cantos la Poesía Castellana, herencia de todos. En este augurio, en este anhelo férvido, el joven Darío se incluía seguramente, sabiendo que él habría de cumplir con creces el ansia premonitoria, la voluntad de destino viva ya a los quince años.

Y los siglos que vienen,
y las generaciones,
ojalá que de inmenso amor se llenen;
¡y el poeta, en los múltiples canciones
que en su lira resuenen,
ensalce y purifique a la lozana
y armoniosa Poesía Castellana! (p. 305).

Y así termina la entusiasta alabanza, en cuyas quince partes ha vibrado la inspirada y encendida palabra de Rubén, poeta adolescente, sí, pero capaz ya de construir un poema de largo aliento, con una conciencia del pasado y una visión del futuro, sentido crítico —aunque ingenuo— y amplia perspectiva.

Final

El poema —con su ambiciosa concepción y su acabado y limpio sentido polifónico— nos ha revelado la admiración que, desde muy joven, sintió Rubén Darío por los poetas españoles, a cuya tradición poética se sabía vinculado hereditariamente. Ha sido como un autodiálogo del joven poeta con los viejos maestros. Coro de voces al que él suma la suya de un modo discreto, indirecto, humilde, siendo el receptor y transmisor de todas ellas, el intérprete de cada una. Tal admiración la mantuvo siempre y la continuó a lo largo del tiempo, como lo demuestran —por ejemplo— su célebre poema a «Antonio Machado» —a quien conoció en Madrid en 1898— y el soneto en alejandrinos

dedicado a Valle-Inclán, ambos en *El canto errante*. Muy conocido es también el soneto que consagró «A Juan Ramón Jiménez» (incluido en el conjunto poemático *Del chorro de la fuente*). Y en sus «Palabras liminares» a *Prosas profanas*, evocando su infancia, Rubén reafirmará su devoción por los genios españoles y los poetas que por primera vez cantó en su oda «La Poesía Castellana».[15] Aquí y en tantas otras poesías, los poetas preferidos y cantados le sirvieron como espejos de las imágenes posibles de la poesía, a las que vino a sumarse la suya más tarde. A veces, vagamente; a veces, con toda precisión. Imágenes y distintas maneras de hacer, diferentes estéticas, diferentes perspectivas históricas. En su panegírico a la poesía castellana, el joven Darío confunde su propia realidad de poeta con la de Manrique, Garcilaso, Herrera, Góngora, Bécquer, etc., viviendo y, sobre todo, poetizando en el pasado, imitativamente. Con pureza y seriedad, no por juego adolescente. Quisiera absorber toda la perfección de los maestros, omnímodamente, genialmente, a través de los tiempos; quisiera ser toda la poesía castellana, desde el Poema de Mio Cid hasta Bécquer y Campoamor. Y por eso se ha asimilado viejos metros y ritmos, antiguas formas del idioma, en lección magistral. No como un pretexto para mostrar un genial virtuosismo

[15] «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: 'Éste —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega; éste Garcilaso, éste Quintana'. Ya le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo» (p. 613).

lingüístico y métrico, ni su destreza para absorber miméticamente diferentes estilos, para evocar la lírica castellana en cada momento de su evolución histórica. Más bien, ha procurado representar individualmente y totalizarlos a todos por vía del entusiasmo juvenil, por ósmosis poética, por el camino del amor a toda la poesía castellana, la del pasado y la por venir. Ha querido ser toda la poesía que fue y la que será, todos los poetas que existieron y que existirán en España e Hispanoamérica. En su super-poema de la lengua y de la poesía castellanas, el joven Rubén Darío quiso ser todos y cada uno, sin preocuparse todavía de ser él mismo.

Si repasamos los nombres de los poetas citados en su oda, observamos que, en general, Darío ha mantenido el orden cronológico, aunque no rigurosamente y que, a veces, retrocede en el tiempo, o por exigencias de la inspiración o por necesidad de rimas —como en el caso de Espinel y en el de los románticos hispanoamericanos. Notamos también que faltan algunos grandes poetas: Juan Ruiz, San Juan de la Cruz, José de Espronceda, José Zorrilla, etc. (Algunas de estas omisiones fueron subsanadas en otros poemas.[20]) Advertimos que

[20] San Juan de la Cruz, por ejemplo, aparece en una estrofa de «El poeta», en la que dice como supremo elogio:

Poeta, el que sube al cielo
y, lleno de sacra afán,
penetra el sombrío velo
que oculta al que habita el suelo
las visiones de San Juan (p. 278).

ha elegido dos poetas que pertenecen a la Edad Media, tres al Pre-renacimiento (siglo XV), tres al Renacimiento (siglo XVI), tres a la transición entre el XVI y XVII —Espinel y los Argensolas—, tres al Barroco, uno a la transición entre el XVIII y el XIX —Neoclasicismo y Romanticismo—, y ocho al siglo XIX, con sus tendencias romántica y postromántica. Los poetas hispanoamericanos pertenecen todos a este último siglo y a las dos corrientes indicadas. Vemos que Darío, al trazar la historia de la poesía castellana, se ha inclinado a elegir los nombres representativos de cada período, aunque no de un modo completo. Pero, al llegar al siglo XIX, es decir, a su época, generosamente ha incluido a muchos, casi en avalancha, acaso para sugerir una culminación o potenciar el futuro. La poesía castellana ha cruzado el océano —por ardor pletórico— y se ha extendido por el Nuevo Mundo, vasta y resonante, sumando nuevas voces a las viejas, entroncándose con el viejo juglar de Medinaceli: aquel juglar con el cual se sentía identificado el joven Darío en la primera estrofa de su oda:

¡Oh inorado home que fiçiste román vulgar...!

En cuanto a Zorrilla (1817-1893), aún vivo al escribir Darío su poema, aparece incluido en el dedicado a «Manuel Reina»: «Zorrilla, el viejo bardo, / cantor de las antiguas tradiciones / hispanas, cuyos versos cadenciosos / despiertan la memoria de mil hechos / y llevan en el fondo toda el alma / de aquel pueblo español» (p. 198). De él habla también en su *Autobiografía* (p. 102).

Pero ¡qué lejos ya la «fabla» ruda y torpe! La rudeza es ya canción múltiple, infinita, pura, «lozana y armoniosa», en las tierras de España y de América. La poesía ha vencido el tiempo y el espacio: es «la más alta idealidad» con que soñaba Rubén Darío en años posteriores.[21] Por ella cantó aires antiguos y quiso llegar al porvenir, «siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo» (p. 791).

Las perfecciones de la lengua castellana, por otra parte, han ido intensificándose a lo largo de los años y de período en período. El joven Rubén ha procurado imitar la gracia y galanura de los modelos antiguos, aunque no siempre con éxito, como en el caso de Jorge Manrique y de Lope de Vega. Ha eludido, en general, los tonos tristes o lúgubres.

El poema revela fuerza imaginativa. Se vierte en una expresión ceñida, pues el poeta sabe elegir y, por tanto, rechazar. Rubén Darío se halla aún en la época de tanteos iniciales; pero ya se intuye al renovador de más tarde: se le sabe integrado por las voces del pasado que la suya resume y, a la vez, continúa y proyecta al porvenir. Continuador de una vieja tradición, presenta en su oda una serie de ejercicios de preceptiva literaria, intentos de valoración crítica, envueltos en alabanza. La poesía se ha vuelto un instrumento educativo, didáctico, muy siglo XIX. Y, contra lo que podría esperarse en un poema escrito con tantos pies forzados, contiene escasos ripios. La polimetría, por otra parte, le salva de

[21] «Dilucidaciones», *El canto errante* (p. 792).

toda monotonía. Asonancias y consonancias se entretejen y varían la sonoridad.

«La Poesía Castellana» es un poema que, a pesar de lo que pudiera parecer en contrario, nació del corazón del joven Rubén Darío: de su amor a esta lengua castellana que habría de escribir tan noblemente, que hablaron y escribieron los maestros del pasado, que hablamos y escribimos todavía. Y he aquí, pues, su embrión lírico, centro íntimo de todo el poema. Hizo su poema con este amor, anhelando trascenderlo, desde el remoto ayer a un futuro sin fecha, pasando por su presente de poeta juvenil. Y he aquí su vigencia interior, por debajo de todo aparente didactismo finisecular. Por muy envueltos que estén los versos en miméticos recuerdos y palabras de Garcilaso, de Herrera, de Bécquer, etc., muy hondo se percibe ese sutil lirismo interior, su alma romántica. Darío «vive», con ardor de neófito, de poeta primerizo, las tensiones líricas brotadas de cada poeta evocado, la lengua que esos maestros usaron tan gallarda o bellamente.

En cuanto a su extensión, el poema —por lo que abarca— es más bien breve. Nunca se demora ni en los poetas ni en los períodos. Ni se regodea en el empleo de la lengua arcaica,[22] sino que la usa de un modo necesario y suficiente, de acuerdo con la medida que le impone la estructura general de su poema.

Su alabanza no es ni hinchada ni rastrera, tampoco

[22] En la «Epístola» «A Ricardo Contreras» (1185), Darío le dice a éste que le gusta emplear el «sutil arcaísmo» (p. 381).

rebuscada: reconoce y respeta, sencillamente, el valor de lo auténtico. Es ésta la primera nobleza del verdadero poeta. En serlo se afanaba el joven Rubén Darío, a los quince años. Se afanaba y se buscaba, deseando encontrarse en la figura ideal del poeta. Los nombres gloriosos que evoca en su poema, le servían como espejos por él mismo azogados para verse y buscarse en la autenticidad poética, en la realidad creadora, en la poesía castellana de todos los tiempos.

CONCHA ZARDOYA

Indiana University.
Bloomington, Indiana. U.S.A.