LA TEMPORALIDAD EN TRES DIMENSIONES POETICAS: UNAMUNO, GUILLEN Y JOSE HIERRO

Parece que el tiempo o, por mejor decir, la temporalidad, sea fácilmente asequible al pensamiento. No ha sido así, sin embargo. Tal vez porque es el elemento más elusivo que integra la realidad humana. Fue muy tarde en la historia cuando el hombre adquirió conciencia plena de su temporalidad. Y se explica. El tiempo objetivo, el de la naturaleza, el tiempo físico, en suma, fue el tiempo que inicialmente era patente para el hombre. Por eso en el pensamiento griego el tiempo —cuando aparece— es pura objetividad. Así en Aristóteles.

Un poco más tarde en San Agustín, con su énfasis en la memoria, el tiempo subjetivo, el tiempo propio del hombre se hace visible. Pero aún de modo muy parco. El reflejo de esta nueva conciencia se manifiesta en lo literario. Aparece por primera vez en Occidente la literatura rememorativa en la forma de *Confesiones.* Porque debe repararse en que no se conoce este género de literatura en las letras griegas o latinas.

La tendencia que comienza con San Agustín es sólo un germen, una corriente subterránea que tarda en desarrollarse. El Renacimiento trae un cambio de orientación y parece que aquel lejano antecedente hallará pleno cauce. Pero no ocurre así. El énfasis en los nuevos procedimientos lógicos para conocer la naturaleza —Bacon, digamos— ahogó pronto la posible re-emergencia de la conciencia temporal. Otra vez la naturaleza, y con ella el tiempo físico, objetivo, natural; era lo patente.

En lo literario es evidente esta conciencia del tiempo aun objetivado. Pese a la riqueza lírica del momento —cuando el hombre se descubre a sí mismo como centro del mundo en el Humanismo— el poeta, al hacerse consciente de la temporalidad, llámese Garcilaso, Fray Luis, o más tarde Herrera, Góngora o Quevedo, ha de recurrir siempre para la expresión poética de su transitoriedad a un símbolo de la naturaleza física. La rosa, el día solar, el río.

En el siglo XVIII, una nueva concepción surge. Poco a poco va el hombre descubriendo que él no es sólo una conciencia racional.

Es también sentimiento, y esto de modo central. Ya no es un ser cuya razón es también «razón del mundo». Es también sentimiento. Rousseau es su teorizante. El centro ha pasado de un punto objetivo y abstracto a otro más íntimo y subjetivo. Y la intimidad es siempre temporal. El *chez soi* de que habla Ortega es básicamente un sentirse vivir. Por eso vuelve Rousseau, como San Agustín, a escribir memorias. Y se llaman *Confesiones* también.

Pero de nuevo queda la intimidad sumergida por la fuerza arrebatadora de un hecho objetivo que aflora al primer plano de la atención. Es la sociedad. El hombre es una naturaleza, no física como se había creído, pero sí social. La conciencia europea sufre una profunda crisis. Y la salida es una revolución, la Revolución francesa.

Como siempre, un nuevo movimiento literario va aparejado a este período. Es el romanticismo. Pocas veces se hace tan evidente la conexión entre vida y literatura como en este caso. El romanticismo en sus inicios parecía traer al mundo una literatura de intimidad como la de Rousseau en las *Confesiones* o en las *Reflexiones de un paseante solitario*. Pero no fue así. La dulce intimidad del primer romanticismo —apenas esbozada— se esfuma. Y queda sólo la ampliación retórica, el énfasis verbal y hasta oratorio, el tono de denuncia. En fin, el romanticismo se hace casi ideología. De ahí que, por muy líricos que sean —y en cualquier idioma que nos hablen—, nos suenen la mayoría de los poetas románticos a declamadores. Y de ahí que nos preguntemos muchas veces por la profundidad de sus sentimientos. Sería, sin embargo, una simplificación excesiva no ver en el romanticismo un ahondamiento de la corriente intimista cargada de temporalidad que se iniciara con San Agustín. Y la prueba es que algunos poetas del llamado posromanticismo ya acusan un intenso tono íntimo y también de aguda conciencia de la temporalidad, como es ya evidente en la literatura española, en ese poeta que fue Gustavo Adolfo Bécquer, tan para decir en voz baja.

Pero aun la temporalidad como conciencia íntima del poeta y del hombre no ha aparecido nítidamente. En la última parte del siglo XIX, y frente a esa otra forma de la objetividad que es la historia vista desde el ángulo objetivo y racional —como en el caso de Hegel— y frente a los excesos del cientificismo positivista, empieza a manifestarse una nueva zona de la conciencia: la conciencia histórica propiamente dicha. Dilthey, como Ortega ha reconocido, es su profeta. La llamada de la atención sobre la historicidad, que no fugacidad de la vida humana, empieza a hacerse evidente.

Ya en el siglo XX esta nueva conciencia histórica hallará plena

formulación en el plano del pensamiento y con absoluto rigor. Corresponde a España la primera exposición dentro del ámbito cultural europeo de esta nueva tendencia filosófica. Su fórmula más esquemática es ésta: el hombre no es naturaleza, ni física ni social. No es razón abstracta. En suma, el hombre *no es*, al hombre le *pasan* cosas. En definitiva, el hombre no tiene *sustancia*, el hombre es sólo *historia*. Y para entenderlo, la razón físico-matemática, abstracta, la que se aplica al mundo de la naturaleza es insuficiente. No hay otro modo de entender la vida humana y de hallarle raíz que la historia, la razón hecha historia, la razón histórica. Pero como existe lo que Guillermo de Torre ha llamado el «aire del tiempo», y yo alguna vez llamé el «clima de la época», esta nueva actitud se manifiesta en Francia de otro modo. Bergson descubre lo que él va a llamar el «tiempo subjetivo», la *durée*. El tiempo del hombre no es el tiempo de los otros seres de la naturaleza, no es el tiempo físico que el reloj marca con su monotonía siempre igual. El tiempo es, para el hombre, subjetivo. Ya en *La evolución creadora* (1905) está la teoría formulada. Antes habían aparecido los primeros indicios en *Materia y memoria*. Después, Bergson insistiría en el problema en *La pensée et le mouvement*.

Con estas raíces, una nueva concepción de la vida del hombre aparece, y con ello una nueva formulación filosófica. De esta concepción la formulación más inteligible para todos tiene un rótulo: la conciencia existencial. El hombre no *es*, el hombre *existe*. Y la existencia es pura historicidad, es un hacerse en el tiempo. No tenemos un ser. Hemos de conquistarlo. Por eso la vida es lucha y, además, compromiso. Y, por lo mismo, es la libertad del hombre un hecho constitutivamente trágico. No puede el hombre escapar, aunque quisiera, a la tremenda responsabilidad de decidir en cada momento lo que su vida será. Y normalmente esta decisión está cargada de profunda angustia. La angustia de renunciar a las otras posibles salidas o soluciones. Ese cerrar la puerta a una o a muchas posibilidades. Ese dejar de vivir una dimensión porque se ha escogido otra. Nadie quizá como Unamuno —que tanto anticipa de esta nueva conciencia existencial— ha expresado tan bien la angustia de esta renuncia cuando reiteradamente habla en su poesía de sus «ex-futuros». Y en él esta angustia adquiere caracteres peculiares. Porque su poesía, como toda su literatura —novela, ensayo, teatro— es una expresión de esta conciencia de la temporalidad y de la existencia, pero a la vez un añorar aquel estado anterior en que el hombre firme en la fe se sentía con un ser, con un ser recibido de la gracia divina. Es la nostalgia infinita de la tras-

cendencia. La única que en definitiva da seguridad y ser. En suma, la nostalgia del Dios presente en la raíz, dador del ser y de la vida.

☆

Tras este largo preámbulo, aparentemente innecesario, y que puede saltarse, estamos en condiciones de acercarnos al estudio de los tres poetas seleccionados. Miguel de Unamuno, Jorge Guillén y José Hierro. De momento, la inclusión del nombre de Guillén provocará una reacción sorpresiva. Explicable. ¿Cómo considerar a Guillén un poeta inmerso en la corriente de la temporalidad? ¿El, tan desasido, tan en sí, tan sustantivo, tan metafísico, si se quiere? Y, sin embargo, pronto se verá nuestro punto.

El poeta de nuestra época, actor y paciente en este mundo de tan aguda y angustiosa conciencia temporal, puede vivirla de modos diversos. Puede adentrarse en ella y dejarse fluir con su corriente. En suma, puede ser simplemente eso. Un «poeta del tiempo». Con toda su angustia y dramaticidad, y a puro coraje, con absoluta aceptación, que no es resignación. Es decir puede ser «un poeta de la conciencia histórica». Un poeta del pasar de la vida, a ratos bella y hasta exultante, pero siempre angustiosa y muy frecuentemente amarga o mejor agridulce. Este es el caso de José Hierro. «La de Hierro es así la poesía del hombre temporal, la del hombre que asume plenamente su destino de ser destinado a la muerte y, entre tanto, al cambio» (1).

Pero puede haber en el poeta una aguda conciencia de su destino histórico, de su ser como historia, con toda la angustia que esto origina y, conjuntamente, un luchar por salirse de ella en busca de la trascendencia, de la permanencia, de la eternidad. Este poeta entenderá la vida como lucha y agonía para encajar su ser temporal en el ser eterno en busca de la salvación. Para usar la frase de Max Scheler, su poesía pretenderá un «saber de salvación». Esto será Unamuno.

Y aún cabe otra posición. La del que intente eliminar la angustia asimilándose al concepto ingenuo y primitivo del tiempo. A aquel en que el hombre era uno con la naturaleza y para quien el centro del mundo era su propio centro. En dicho poeta, naturaleza y vida humana se identifican de modo tal que la plenitud de una implica la plenitud del otro o, justamente, lo inverso. Y como la naturaleza en su infinita maravilla es siempre de algún modo plena, el hombre inserto en su centro goza también de su perfección, o de su redonda y

(1) Jiménez, J. O.: *Cinco poetas del tiempo*: *Editorial Insula*. Madrid, 1964, p. 163.

acabada plenitud. De este modo hasta la pequeña brecha de los dolores humanos, y aun esa otra mayor que es la muerte, no son sino caras cambiantes de la misma perfección. Para este poeta el tiempo es detención. Es «no tiempo». Es, de algún modo, sólo instante. Esto es Jorge Guillén.

Cuando el poeta se sitúa ante el mundo en la posición de Hierro, el tiempo como fluyente se revela en su poesía —en el fondo y formalmente—, como memoria vivida, como experiencia vital, como anécdota, como historia en suma. Y el poeta como ser concreto y personal aparece siempre ahí en primera persona y aun con nombre propio. Y esta fluencia temporal aflora en la palabra —tanto en el léxico como en las formas verbales usadas— y también en la estructura del poema. En esta poesía el verso libre —más propio para la expresión anecdótica— tiene amplio uso, así como la estrofa de largo aliento. Aunque no excluya esto, por supuesto, metros cortos próximos a la prosa, como son los octosílabos y, algunas veces, el eneasílabo. Y los tiempos verbales, si alguna vez están en presente, es porque hacen referencia a un pasado. Son los tiempos pretéritos los de mayor frecuencia, así como el uso de aquellos que indican una proyección futura. Porque para el hombre con profunda conciencia existencial, la vida es continua proyección al porvenir en vista de un pasado, como la flecha que apunta a un blanco y lo acierta en virtud de las fuerzas con que de atrás vino disparada. Así, el puro instante nunca *es* totalmente, sino sólo tránsito. La poesía es de este modo absoluta historicidad, sólo inteligible y comunicable desde la esfera de la temporalidad. Pasado y futuro como proyección, pero apenas plenitud de presente aparecen en la poesía de Hierro. Y mucho más mundo humano que mundo natural, como fácilmente puede colegirse.

En el caso de un poeta como Unamuno, la cuestión es diferente. Si bien está su poesía cargada de acento existencial, esta existencia apunta siempre a la búsqueda de la trascendencia en una forma viva y personal —lo que él llamó el Dios vivo—. Por lo mismo, su poesía en el fondo y en la forma revelará esta actitud. Así, el presente, el puro instante, aparece continuamente en Unamuno. Pero ese instante no es el tránsito de Hierro, sino que es un instante en que se integran dinámicamente pasado y futuro, o, para usar sus frases, «recuerdos y esperanzas», para posibilitar desde esa pura instantaneidad plena el tránsito definitivo a la trascendencia buscada, a la plenitud de la inmortalidad o, aún mejor, de la eternidad. Así se explica que hallemos en Unamuno todas las posibles formas poéticas, desde el verso libre hasta la forma más estricta del soneto, pasando por toda la ga-

ma de la versificación y de la estrofa. Es que en él la poesía es a un tiempo transitoriedad y eternidad, y a ambas puede aprisionarlas, y de hecho lo hace en su estructura íntima. Y, por supuesto, también en su poesía. El instante de Unamuno es, por lo mismo, más detenido que el de Hierro y más pleno; pero aún retiene la dinamicidad que hace posible el trascender a lo intemporal. Todavía es —en alguna medida— «tránsito a».

En Guillén el problema es radicalmente diferente. Pasado y porvenir apenas son incidentes o accidentes en un mundo en que la plenitud se hace patente a cada instante y en el que el poeta no es sino una forma más de manifestación de esa plenitud. Por eso en Guillén el instante en su modo redondo, intemporal, casi parmenídico, es lo que aflora sustantivamente. Ese instante apresará el momento poético vivo en un hecho de la naturaleza, en una calle, en una cosa o en el mismo poeta. Pero siempre será instante pleno y detenido, fijado. Y sólo fija —ya lo dijo Bergson— la inteligencia. Y esta plenitud del instante sin aparente pretérito y sin futuro posible, sorprendido en la intimidad de su esencia en su momento de plenitud, hace aparecer a Guillén —al más auténtico Guillén— como ajeno a la historia. Y no es así, es sólo que de la historia se puede sorprender la «instantánea», como la cámara fotográfica detiene y conserva el gesto fugaz que apenas dura, pero que es, y que sería ininteligible sustraído a la trayectoria de su posibilidad. Y *tan vida* es la instantánea en que fijamos esa fugacidad como la película en que desarrollamos su evolución. Tan documento es la una como la otra.

Hemos usado un símil visual para aproximarnos al sentido de la poesía guilleniana. Nos servirá también para entender su estructura formal. Por lo mismo que es instantánea, será en lo general corta y perfectamente estructurada. Habrá, por eso, en Guillén un obvio predominio del verso corto y de la estrofa cerrada. Pero toda ella —como en el caso de la fotografía instantánea— estará engarzada en el rosario infinito de una vida dedicada poéticamente a apresar eso: instantáneas poéticas, fugacidades en su esencia. Lo que ha hecho decir a Dámaso Alonso, uno de sus críticos: «Los poemas se relacionaban entre sí desde adentro... Los versos, dirigidos hacia una sola meta, se derivan de múltiples ocasiones, apoyados en la experiencia, ahincados en circunstancias de lugar y tiempo» (2). Una actitud emocional básica se desprende de este modo especial de vivir el suceder temporal. De esta congruencia del hombre con el ser

(2) Guillén, Jorge: *Selección de poemas*, prólogo. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965, p. 8.

de la naturaleza nace una especial satisfacción, una peculiar clase de alegría vital, un modo muy singular de plenitud, de adecuación, de felicidad, aun en lo triste, aunque parezca paradójico. Y lo que otra vez Dámaso Alonso ha llamado «afirmación del ser y del vivir» (3) y que yo voy a llamar «plenitud panteísta».

Para ilustrar las notas apuntadas acerca de estos tres poetas hemos seleccionado tres poemas:

Miguel de Unamuno: «Soneto XCIV - Sonetos de París».
Jorge Guillén: «Sabor a vida».
José Hierro: «Unos versos pedidos».

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

La poesía de Miguel de Unamuno —ya lo hemos dicho —tiene un profundo sentido personal, pero al mismo tiempo una dirección trascendente que jamás se pierde, ni aun en lo más ligero y circunstancial que su pluma produjo. Es ya un lugar común hablar de la dualidad de don Miguel, del alma escindida de un hombre hambriento ésta es la palabra— de Dios y la de un hombre de su tiempo, inserto en su profundo drama humano. Por eso su poesía refleja de modo tan puro ese existencialismo —historicismo— trascendental que le es tan característico. En fin, Unamuno es, él como persona, y lo mismo su obra, una continua paradoja.

Así se explica que la vivencia del tiempo se dé en él de dos modos. Por un lado, es el agudo sentir su vida humana, el aquí y el ahora, inserta en su tiempo, alimentada agudamente de recuerdos y esperanzas —para usar dos palabras a él tan queridas—, y, por otra parte, es la nostalgia de la absoluta permanencia, de la inmortalidad, que lo acosa día a día y que no halla otra salida que la busca desesperada de Dios. Esa búsqueda angustiosa que tan bien retrata en su novela *San Manuel Bueno, mártir* y que está viva en las palabras de moribunda de *La tía Tula* o en los ensayos que integran su libro *Agonía del Cristianismo*.

Pero esa angustia humana y trascendental tiene siempre un centro. El suceder temporal. Bien siente él que la vida humana es tiempo. Su sustancia es el suceder, pero a diferencia de otros poetas y de otros hombres que tienen esa misma vivencia central, Unamuno no se resigna a que su vida sea sólo eso. Un apetito de quedar —aun en

(3) Guillén, Jorge: *Selección de poemas*, prólogo. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965, p. 8.

* *De Fuerteventura a París (Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos).* 1925.

los huesos y en la carne— lo consume, y el afán de inmortalidad lo conduce angustiosa, a veces desesperadamente, a la búsqueda de Dios —llámese trascendencia— que él sabe la única garantía de un ser después de la muerte. A él no le basta esa forma otra de trascendencia tan humana que es la gloria aunque la buscase también como un fondo de permanencia. Recuérdense aquellos versos suyos en que dice:

Cuando yo ya no sea,
serás, tú, canto mío!
Tú, voz atada a tinta,
aire encarnado en tierra,
doble milagro,
portento sin igual de la palabra,
portento de la letra,
tú nos abrumas!
Y que vivas tú más que yo, mi canto! (4).

Para Unamuno, por tanto, el tiempo es dinamismo, continuo devenir y tránsito a la muerte, y, a la vez, puro instante detenido en la eternidad, ajeno a ese mismo devenir. Anclado en la infinita actualidad de Dios. Y esa tensión íntima entre ese sentimiento o emoción de lo efímero y transitorio de la vida humana y la necesidad desesperada de inmortalidad o aun mejor de eternidad, es lo que hace su poesía tan honda, tan cargada de angustia, tan real —y no literariamente— dramática, por no decir trágica, usando esta palabra en su original y más entrañado sentido. No se olvide que no fue por casualidad el que él tituló su más sólido libro de pensamiento *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).

Para constatar estos dos sentidos igualmente vitales del tiempo en Unamuno hemos seleccionado para analizar el soneto marcado con el número XCIV de los Sonetos de París, que forma parte de su libro *De Fuerteventura a París (Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos)*, y que se publicó en 1925.

El soneto es éste:

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!
No de la fuente, del estero el hado
sopla a los ríos; el sino estrellado
de nuestra suerte lo es de última hora.

(4) Unamuno, Miguel de: *Para después de mi muerte*, en libro «Poesías». *Obras completas*, tomo XIII. Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, 1958, p. 207.

En la mente de Dios ordenadora
va del revés la historia; al desgraciado
mortal que se cree libre el lacerado
corazón desengaños le atesora.

Recordando esperanzas, que es lo mismo
que espera de recuerdos, vivo y muero
desde la extremaunción hasta el bautismo;

me siento criatura y considero
que voy rodando al primitivo abismo
donde a quedar por siempre prisionero.

París, 21-XI-1924 (5).

Al pie de esta composición hay una nota de la propia mano de Unamuno en que dice textualmente: «En este soneto volví a la misma preocupación que expresa el LXI» (por supuesto que del mismo libro). Por eso nos parece interesante copiar también dicho soneto. Dice así:

Vuelve hacia atrás la vista, caminante,
verás lo que te queda de camino;
desde el oriente de tu cuna el sino
ilumina tu marcha hacia delante.

Es del pasado el porvenir semblante;
como se irá la vida así se vino;
cabe el volver las riendas del destino
como se vuelve del revés el guante.

Lleva tu espalda reflejado el frente;
sube la niebla por el río arriba
y se resuelve encima de la fuente;

la lanzadera en su vaivén se aviva;
desnacerás un día de repente;
nunca sabrás dónde el misterio estriba.

23-VI-1924.

Y hay otra nota al pie que dice: «En mi novela —nivola— *Niebla* he expuesto ya esta fantasía —¿sólo fantasía?— de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria» (6).

Más tarde, en el *Romancero del destierro*, libro de 1927, vuelve muchas veces al mismo tema, pero es especialmente importante para

(5) *Obras completas*, tomo XIV, p. 587.
(6) *Obras completas*, tomo XIV: «Sonetos de Fuerteventura», p. 542.

la idea que pretendemos desarrollar el soneto marcado con el número XXXIV, que dice:

Y pasan días sin que pase nada
y todo queda después que pasa todo
que el paso es queda y de distinto modo
y el ayer va al mañana que es su nada.

Me pesa de lo que hice; en la estacada
se queda del pasado, en un recodo;
el polvo cuando posa se hace lodo
y luego piedra que sirve de arcada.

No hay corte alguno que deshaga el nudo;
inmudable es el mundo cuando muda;
cuantas veces se quiso no se pudo;

vive el punto que pasa, y en la duda;
que el acto es muerte, y en el paso agudo
del último acto nada nos escuda.

Si se leen atentamente estos tres sonetos se hace evidente la especial vivencia del tiempo que se da en Unamuno. De un lado está el hombre consciente de que su vida es tiempo, tiempo que fluye como un continuo y cuyo último recodo es la muerte esperando ahí. La vida humana es, como gustan de afirmar los existencialistas, «ser para la muerte». Pero este gran vasco no podía, no quería aceptar, con esa rebeldía tan suya, que esto era ya lo definitivo. Algo había más allá. Algo que sería la eternidad y permanencia que en el plano de lo humano sólo puede llamarse inmortalidad. Pero para que esta inmortalidad no careciese de raíz tendría que anclar en algo sólido e inmutable. En algo como Dios. La muerte sería así sólo tránsito al ser de que venimos y adonde vamos. El hombre por eso no puede ser criatura de sí mismo. Tendría que ser criatura de Dios. Y como cristura es que se salvaría en la eternidad, no de otro modo. En este caso el tiempo humano sería sólo una ilusión. En el fondo, todo es instante, todo es inmutable, y la historia sólo ficción. La lucha del hombre en este mundo nada puede para alterar esa impasible inmutabilidad.

No hay corte alguno que deshaga el nudo;
inmudable es el mundo cuando muda;
cuantas veces se quiso no se pudo;

Soneto XXXIV, versos 9-10-11.

Pero el problema no es tan simple. Si Unamuno hubiera estado siempre anclado en esta posición —en este fatalismo— no sería como

es, un poeta del tiempo con aguda conciencia existencial. No. En él se debatían —como ya hemos dicho— las dos posiciones. La de un agudo sentido de la historia con un infinito afán de trascendencia. Alguna vez, muchas veces, el drama y la angustia que esto le produce determina que diga que a Dios lo tenemos que recrear dentro de nosotros. No otro —como se sabe— es el sentido de su novela *Niebla*, y en última instancia, la necesidad de esto es lo que da motivo a su otra novela *San Manuel Bueno, mártir*.

Por eso el primer soneto copiado es el que nos parece que mejor resume estos dos aspectos de la vivencia del tiempo en Unamuno. Pues el segundo, si bien insiste más en el curso de la temporalidad, como lo demuestra su mismo comienzo, al decir:

Vuelve hacia atrás la vista, caminante, 1
verás lo que te queda de camino; 2

Soneto LXI.

no es menos cierto que es en el primer soneto seleccionado —el XCIV— donde aparece más concentrada, más apretadamente poética, la vivencia temporal de Unamuno. Vamos a proceder por eso al análisis de este soneto.

Innecesario es que se llame la atención sobre su forma estrófica. Hemos hablado ya tanto de que es un soneto, que es superfluo destacarlo. Sí señalemos que la poesía de Unamuno cuando se carga de contenido conceptual, cuando se hace «densa», usando esa palabra con el mismo sentido con que él la usó, suele preferir la forma del soneto. Este tipo de composición disciplinada, ceñida, estricta, se adapta bien a la profundidad del concepto metafísico, que casi siempre está presente en la obra de Unamuno.

Dicho esto, vayamos al sentido global de la composición. Una idea central la determina. La vida en su fluencia temporal es vida para la muerte que nos reintegra a los orígenes. Por eso, es absurdo suponer que la vida va —como la línea recta— de un punto en que se inicia a un punto en que termina, absolutamente distante de aquél. No. Esto es mera ilusión. La vida, si algo es, es vida del revés. Vida que vuelve al punto de partida. Vida que representada geométricamenta jamás sería una recta, sino un círculo. Esto va a explicar lo aparentemente ininteligible en muchas composiciones poéticas de Unamuno y aun en mucho de su prosa: la imagen a «contracorriente». La imagen que representa la vida del hombre como corriendo del sepulcro a la cuna, o del río que va del estero a la fuente. Esta idea

la vemos presente en el soneto que analizamos de varios modos: Léanse estos versos:

Vivo y muero 10
desde la extremaunción hasta el bautismo; 11
No de la fuente, del estero el hado 2
sopla a los ríos; 3

Soneto XCIV.

O en estos otros versos del soneto LXI antes mencionado:

cabe el volver las riendas del destino 7
como se vuelve del revés el guante. 8

En esa carrera circular que es la vida, lo único sustantivo con que el hombre cuenta es *el tiempo*, y éste se le va, y con ello la vida. Por eso comienza el soneto analizado con una lamentación de angustia:

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!

En ese vivir temporal jamás encuentra el hombre, mientras existe, su real ser. Sólo en la muerte le aguarda. Sólo en la muerte halla su figura precisa, sólo entonces la estrella de la plenitud se logra.

el sino estrellado 3
de nuestra suerte lo es de última hora. 4

Y ¿quién es el que únicamente ve en su totalidad este círculo que es la vida humana, la de cada hombre? Sólo Dios, que es el principio ordenador, el único que sabe de antemano cuál es nuestro destino:

En la mente de Dios ordenadora 5
va del revés la historia. 6

Esta posición fatalista, bien lo ve nuestro poeta, conduce a la negación de la libertad en el hombre. La libertad es mera ilusión.

al desgraciado 6
mortal que se cree libre el lacerado 7
corazón desengaños le atesora. 8

La vida humana es, pues, sólo un hilar continuo que se teje entre las esperanzas y los recuerdos.

Recordando esperanzas, que es lo mismo 9
que espera de recuerdos, vivo y muero 10
desde la extremaunción hasta el bautismo; 11

Dejando por el momento a un lado el uso de la paradoja —imagen a contracorriente a que ya se hizo referencia— sigamos con la idea poética de este soneto, en el cual y como consecuencia de la intuición que se viene desarrollando, se arriba a una única posible consecuencia. El hombre, al vivir en el tiempo, sólo vive para sí una ilusión de ser. En el fondo, su ser, su real ser, es *ser creado,* y morir no será otra cosa que volver a la fuente de la creación, a esa mente ordenadora que él ya ha llamado Dios. Por eso termina el soneto así:

me siento criatura y considero
que voy rodando al primitivo abismo
donde a quedar por siempre prisionero.

Para terminar con el análisis conceptual de este poema, fijémonos en su última palabra. No es una palabra de resignación. Tampoco una palabra de renuncia. Menos aún una palabra de beatitud. No. Aquí el existencialismo rebelde de don Miguel se hace patente del modo más sutil, por lo mismo que no hay grito en dicha palabra. Casi —incluso— es imperceptible la angustia. Y, sin embargo, está ahí. Es una palabra quieta que *denuncia un hecho.* El hombre, su vida, sólo es, sólo se traduce en esto: ser prisionero de Dios. Y no hay prisionero que no intente escapar. La escapatoria será, por ello, en este hombre tan cargado de humanidad entrañable, una lucha desesperada porque Dios nos piense otra vez y de otro modo. Porque Dios se haga vivo y sufriente de nuevo. Y por eso la misión del hombre no es la aceptación pasiva de ese destino, ya de todo tiempo pensado, sino *un hacer de modo tal* que Dios se sienta obligado a pensarnos otra vez. Hay que ayudar a Dios a ser. Nosotros también creamos a Dios todos los días y lo enriquecemos con nuestro vivir.

¿Tú, Señor, nos hiciste
para que a ti te hagamos,
o es que te hacemos
para que tú nos hagas?

(Salmo 1, 54-55-56-57, libro *Poesías,* 1907. *O. c.,* vol. XIII, p. 282.)

Y hay que pedirle, profunda, angustiosamente, la liberación, la libertad de esa prisión. Liberación que será no sólo liberación del hombre, sino también liberación del propio Dios que así se re-crea a sí mismo. Esta es la idea que desarrolla poéticamente en el poema «Libértate, Señor» (Colección de Salmos, libro «Poesías». *Obras completas,* vol. XIII, p. 292).

El soneto que hemos tratado de analizar se vale de una serie de recursos poéticos. El primero, el del léxico. Fijémonos primeramente en sus tiempos verbales. Casi todo el soneto está escrito en un presente subjuntivo. Sólo en dos ocasiones se usa el presente de indicativo. Hay una razón para ello. El subjuntivo, sobre todo en presente, tiene un valor de futuridad. Y la vida abierta a la trascendencia es futuridad esencial. Por eso es, antes que pasado, porvenir. Porvenir que se va agotando en el tiempo. El instante jamás es plena factualidad. El indicativo, el tiempo de los hechos, es pura racionalidad. Y la razón es lo desintegrado de la vida, lo ya muerto, por fijo, por nombrado. La vida factual es por eso para Unamuno un mero *encajar* en la trama de la historia regida por la integración de los recuerdos y esperanzas. Por eso, en los únicos momentos en que usa verbos en indicativo en este soneto dice:

Recordando esperanzas, que es lo mismo
que espera de recuerdos, *vivo* y *muero.*

O en esta otra ocasión, cuando habla de sí como criatura de Dios ya hecha. Entonces dirá:

me *siento* criatura y *considero*

El indicativo, así, reflejará el tiempo factual, acabado y finito, sin posibilidad abierta. Es decir, *ahistorizado.* Sólo el subjuntivo tendrá este aire de futuridad y de cosa inacabada de tránsito hacia la muerte. Es decir, sólo el subjuntivo dará ese sentido de existencialidad temporal, mientras quedará el indicativo para los momentos de fijeza ontológica:

Otros recursos poéticos usados en este soneto son: la exclamación inicial para situar el momento poético que determina el poema,

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!

Además, los encabalgamientos, presentes en todo el curso del soneto y que es innecesario destacar. Pero que vienen casi exigidos por la íntima emoción de angustia que hay en toda la composición que es también de gran hondura metafísica.

El vocabulario —como siempre en Unamuno— es de una propiedad semántica y poética. Y también, como habitualmente en él, las imágenes, cuando existen —como la del río—, son parcas y muy lógicamente formuladas, aunque siempre dentro de la original emoción poética. Pues ya sabemos como huyó Unamuno toda su vida —en la prosa y el verso— de la imagen gratuita, de la metáfora ornamental,

de la mera galanura formal. Como que tal vez sea ésta, y sin el tal vez, la razón por la cual nunca supo gustar a plenitud la poesía de Rubén Darío, quien tan en lo hondo sintió su desdén. Y que tan injusto fue de parte de Unamuno, como él mismo lo reconociese alguna vez.

Es Unamuno, pues, un poeta con aguda conciencia del tiempo, pero también con profunda nostalgia de la intemporalidad que se llama eternidad. Y toda su poesía no es —lo sabe bien quien la haya leído toda— sino un pensar y repensar, un sentir y volver a sentir, este drama del hombre en lucha perpetua entre su naturaleza temporal y su afán de eternidad, entre la historia y la eternidad, entre Dios y el hombre, entre la fe y la razón. Por eso es, como nadie tal vez dentro del alma española, quien mejor ha encarnado esa actitud radical y esencial al hombre moderno, la angustia. Unamuno, hombre angustiado. No de otro modo puede llamársele. Como Jorge Guillén, es el poeta de la plenitud, del instante ahistorizado, y José Hierro, el poeta del tiempo y de la vida, del aquí y del ahora.

JORGE GUILLEN

Es este poeta —nacido en 1893, y que aún vive— uno de los más singulares poetas españoles de este siglo. Afiliado a lo que se denomina «poesía pura», que floreció en el período entre las dos guerras mundiales, lleva la digna y siempre brillante compañía de Juan Ramón, Lorca, Alberti, Salinas. De todos es quizás el más intelectual, y sin el quizás también. La intelectualidad de Juan Ramón, por ejemplo, estaba rebasada por su ansia metafísica, velada sutilmente por un tono de ingenuidad emocionada que nos acercaba a ese mundo impreciso y sin definición exacta que es el *alma inocente*. Lorca, tan completo, nos vuelve a un mundo de sensualidad hipertrofiada poéticamente en que la palabra se viste de imágenes y colores desusados para reintegrarnos al momento virginal de la poesía, en que la in-

---

NOTA.—En el segundo soneto (LXI) de Unamuno, que copiamos según texto aparecido en sus *Obras completas*, tomo XIII, editadas por Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, España, 1958, hay una errata. Es en el verso 9.

En el libro —y así lo hemos copiado— consta así:

Lleva tu *espeda* reflejado el frente

Debiera decir:

Lleva tu *espalda* reflejado el frente

En cuyo caso, «espalda» sería el pasado, siendo el «frente» el porvenir. Hay otras ediciones de la obra de Unamuno en que esta errata está salvada.

vasión de la sensualidad y el ensueño, bien integrados, nos sitúan en *un mundo mágico*. En Salinas hay un equilibrio de la emoción poética con el afán de claridad y como ha ocurrido casi siempre en la historia del pensamiento es el amor, el amor en todas sus formas, quien nos pone en la vía de una integración que, si bien se desprende, casi, de todo lo accidental, jamás pierde aquel contacto íntimo con el centro de la emoción poética. En Alberti, *el humano compartir*, el ver amorosamente cuanto de humano tiene el mundo en derredor, es la obsesión de donde nace su sentir poético, tan hondo y, a un tiempo, tan de todos. Con sólo repasar los títulos hallaremos esta preocupación por los hombres, por los otros, que lo ha hecho devenir en los últimos tiempos en un poeta «social». Guillén es otra cosa. Es uno de los fenómenos poéticos más interesantes de la literatura española de este siglo. Pues, como decíamos al principio, no es que se salga de la historia, sino que se integra en ella. Y del dolor de cada día no hace tragedia ni drama por la simple razón de que se siente sólo brizna de hierba en el total edificio del mundo, como *es*, como Dios o la naturaleza lo han creado. Siente, y esto de modo profundo, la total congruencia de su ser con el ser del mundo. Es casi un ser natural. Pero como es hombre no puede renunciar a lo más humano que hay dentro del hombre: el apetito de luz, de intelección o, por mejor decirlo con una palabra que se repite hasta la saciedad en su léxico, de claridad. La luz intelectual que ilumina esa emoción básica de integración plenaria en el ser del mundo es lo más característico de la poesía de Jorge Guillén. Es casi un filósofo panteísta que hace filosofía en poesía. Y aquí salió una palabra que hubiera querido dejar para el final: panteísmo. Es cierto. En la poesía de Guillén hay tal complacencia en todo lo que es, que se percibe como si él sintiese el Ser —así, con mayúscula— en todo lo que es. Quizá al modo de un Plotino en el fondo y de un Spinoza en la forma: exacta, geométrica a veces, y cargada de esencias. Porque cada poeta puede definirse —si se apura el análisis— por una palabra. A Guillén, sin duda, habría que calificarle con el adjetivo de poeta «esencial». Toda su poesía es una búsqueda morosa, detenida y complacida, de las esencias que subyacen en la fugaz existencia de las cosas. Y la esencia es lo permanente y no temporal, lo que no se desvanece con el fluir del tiempo. Pero no nos dejemos llevar por frases. O, mejor, por aparentes frases. Vayamos a lo hondo de este mirar poético de Guillén. Si lo hacemos, descubriremos que ese mirar no niega el paso del tiempo, ni siquiera lo ignora. Sino que es un mirar que, no negándolo o ignorándolo, lo acepta. Pero lo acepta dentro de una escala de valores diferentes. La temporalidad no es la categoría máxima. Esa

sigue perteneciendo al ser, al reino de lo claro y perfectamente definido y estable. Lo otro es puro accidente y sólo *la soberbia humana ha podido conducir a hacerlo centro*. Que esto es así queda demostrado por alguno de sus poemas. Véanse, por ejemplo, sus sonetos «Mundo continuo», «Vuelta a empezar», o ese largo y bellísimo poema titulado «Las horas». La lista sería inacabable para probar lo antes expuesto. Bástenos, por el momento, sentar lo dicho. Y decir, además, que, si Jorge Guillén es un poeta esencial que sorprende en la fugacidad el momento en que las cosas entregan por la intuición poética la plenitud de su ser, es, por lo mismo, un poeta aparentemente difícil. Hay un gran conceptismo en su poesía, no siempre asequible a menos que se intente penetrar en el hondo misterio metafísico en que el poeta se siente inmerso. Logrado esto, la poesía de Guillén tiene la claridad de un agua cristalina y quieta. Y muchas veces también —justo es decirlo— su frialdad. No es poesía que arrebate. Sí poesía que serena. Lo que es distinto. Y no sabemos qué haga más falta en el mundo; si la espuela que agita y tantas veces destruye, o el remanso que serena y hace ver claro. No podríamos en verdad contestar.

Pero mejor que seguir hablando en abstracto de lo que es la poesía de Jorge Guillén, conformémonos con el análisis de este pequeño poema:

SABOR A VIDA

Hay ya cielo por el aire
que se respira.
Respiro, floto en venturas,
por alegrías.

Las alegrías de un hombre
se ahondan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría.

¿Aventuras? No las caza
mi cacería.
Tengo con el mismo sol
la eterna cita.

¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud
el sumo sabor a vida.

¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! (7).

Pocas veces un poema logra apresar mejor la original emoción poética como éste apresa el centro vital de donde surge la creación de Guillén; ese sentirse integrado a complacencia en el mundo (8).

En el poema que se ha propuesto este sentimiento se da así, limpia y lisamente, desde la primera estrofa. Primero, la complacencia en que el mundo *sea* con su radical claridad, simbolizada en este caso por dos palabras, «aire», «cielo».

Hay ya cielo por el aire 1
que se respira. 2

Inmediatamente, el poeta, ante el mundo, gozando —ésta es la palabra— la beatitud de estar en él, simplemente así, como ser natural:

Respiro, floto en venturas, 3
por alegrías. 4

El lazo que une al poeta —un hombre como otro cualquiera— con el mundo es un lazo perfectamente natural. La respiración. El énfasis en este modo de unión es evidente por la reiteración del verbo en dos formas diferentes: un presente despersonalizado, para referirse a lo natural «que se respira»; y otro presente de indicativo convenientemente personal para referirse al poeta, «Respiro, ...».

Dada la situación emocional en que el poema surge, hay que ir a la esencia de ese sentimiento de complacencia. Hay que buscar la claridad conceptual que explique esa alegría. Pero no al modo prosaico. Guillén hace siempre poesía y de la buena. La segunda estrofa nos revelará cómo logra el poeta esto. Ya en sus comienzos trata de justificar esa alegría. ¿Y cuál puede ser esa justificación sino el sustento firme, inconmovible, que ofrece el mundo físico a la plenitud del ser del hombre? Así lo expresa:

Las alegrías de un hombre 5
se ahondan fuera esparcidas. 6

(7) Sainz de Robles, Federico C.: *Historia y Antología de la Poesía española*, Editorial Aguilar (tercera edición), Madrid, 1955, p. 1621.

(8) Siempre he pensado, y sea esto dicho entre paréntesis, por lo prosaica que resulta la afirmación, que Guillén debe haber tenido una salud exultante e insultante. Sólo así es posible concebir una tan exaltada plenitud y alegría ante el mundo y una tan serena y reposada mirada maravillada frente al milagro de lo que es y nos permite ser.

En otras palabras, esa alegría primitiva de sentirse latir al pulso del mundo natural halla su confirmación en todo lo que en derredor *es* y que, en la ancha vastedad del universo, se esparce para *ser* también. Después de este ir a buscar sostén en la objetividad, la vuelta al centro del poeta, para reafirmarse otra vez en la objetividad, pero ahora no de un modo general y abstracto —el mundo—, sino de un modo concreto, específico, con nombres. La estrofa, por eso, termina así:

Yo soy feliz en los árboles, 7
en el calor, en la umbría. 8

Y aquí, y antes de seguir, una advertencia. Por regla general, Guillén preferirá siempre la referencia a lo claro y abierto; la luz cegadora y luminosa del mediodía, a lo simplemente oscuro y caótico. Sin embargo, aquí usa el sustantivo «umbría». No es una dejación de su actividad. Es lo opuesto, es su confirmación. La adecuación del poeta con la naturaleza es tal que, aun en lo aparentemente sustraído a la perfección, «en el calor, en la umbría», él se seguirá sintiendo a bien con el mundo. Es un «ajustado». Ese fenómeno tan raro en el mundo moderno que tan habituado está al adjetivo opuesto. Y en el que suena tan desusado este adjetivo en su forma positiva y plenaria.

Pero esa plenitud de ajuste físico pudiera tener una contrapartida: la inquietud psicológica; la desazón, el desasosiego; en último grado, la angustia. El poeta percibe la pregunta latente y se apresura a contestarla para redondear en su perfección la metafísica a que está adscrito, no por intelectualismo, sino por su real modo de ser. En la tercera estrofa responde a la posible y latente pregunta:

¿Aventuras? No las caza 9
mi cacería. 10

Es decir, él no busca la aventura, él está feliz así como es, él acompasa su ser, su estar, a ese otro Ser, con mayúscula, que es el mundo. Y no ve razón en su plenitud para lanzarse en busca de aventuras. No hay tiempo, pero sería interesante un estudio entre esta posición de Guillén y la doctrina del «motor inmóvil» de Aristóteles, tan perfecto en sí que el movimiento para él no tenía sentido. Movimiento es siempre tránsito hacia lo que no se posee. Y ¿qué sentido hay en la plenitud para salir de ella en busca de lo que no se anhela porque se tiene todo? Esto es lo que parece descubrir el poeta en su deleí-

tada y deleitosa contemplación de su ser integrado. Por eso termina la tercera estrofa diciendo:

Tengo con el mismo sol 11
la eterna cita. 12

El último verso es significativo. Revela qne no es que el poeta se sienta intemporal o ahistórico. No. Revela simplemente que su adecuación es tal que ve ese momento, el de su reintegración al todo de que forma parte, como un hecho más que lo confirma en su ser. Y no le asusta ni le angustia. Cuenta con ello. Por eso dice: «tengo con el mismo sol la eterna cita». La de siempre, no la de antes ni la de ahora, sino la que todo lo que es vivo tiene, la de reintegrarse al centro de donde procede.

¿Y la historia? ¿No existe? ¿Es posible borrar así, de un plumazo, la fugacidad, la mera actualidad? Por supuesto que no. El poeta lo sabe. Lo que ocurre es que a él esa fugacidad no le angustia. Porque jamás la desglosa de su contexto, jamás la sitúa en un primer plano. Ya dije que el problema en Guillén no era que él no viese la historia, sino que no la elevaba al primer plano de sus preocupaciones. Lo que es distinto. Por eso se apresura a afirmar que el menudo hecho de cada día, lo fugaz, no hace sino actuar como acicate para acendrar su sabor vital, que él lentamente saborea, con la morosidad del que se recrea en lo amado, precisamente porque sabe que se le escapa. La vida suya, ésta de aquí y de ahora, ésta que hoy se llama existencial y que siempre ha sido, hay que saborearla sin inquietud, con lenta parsimonia, porque se nos da como una gracia de maravilla: es un regalo. Muy poéticamente aparecen estos conceptos en la cuarta estrofa:

¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud 15
el sumo sabor a vida.

Repárese en el verbo «regala», indicador de la gracia; y en el adjetivo «sumo», que hemos de vincular al otro adjetivo «fugaz», que aparece en el primer verso. Es justamente por la fugacidad por lo que hemos de saborear la vida con amorosa lentitud y con acendrado disfrute.

En la estrofa final, ya redondeado el concepto, viene el imperativo ético. Nunca un hombre de pensamiento se queda en el plano de la abstracción. Siempre se piensa «para» algo. Bien lo han visto los filósofos. Bacon afirmó que «saber es poder». Y en *El tema de*

nuestro tiempo Ortega afirma que «de lo que hoy se empieza a pensar depende lo que mañana se vivirá en las plazuelas» (9).

Para Guillén, el imperativo ético que se desprende de su metafísica es gozar la vida lenta y morosamente con la seguridad de que siempre nos dará refugio y sostén. Y este gozar su plenitud es la única gloria posible. De esta gloria es siempre partícipe la compañía. Y aquí sí que se plantea un problema. ¿A qué compañía se refiere el poeta? En hombre tan bien integrado en la naturaleza, pudiera parecer que esta compañía radica en que el hombre, parte del mundo, no es nunca solo, está y es con el mundo, el mundo físico. ¿Nada más que esto? ...

Creo que no. forma parte del mundo natural del hombre la conciencia de que *sólo es parte* del género humano y de que la otra parte está ahí también. Si es hombre, estará una mujer. Si es mujer, estará un hombre. Sólo en la pareja se salva la soledad. Sólo en la pareja se halla la plenitud. No en este poema, pero sí en otros muchos, este hombre, aparentemente tan frío —aunque ya Onís afirmase lo opuesto—, se siente invadido y pervadido por la emoción primaria y honda que le produce la presencia de la mujer amada, esencial y existencial a un tiempo. ¿Es, pues, a esta compañía a la que alude en la terminación de su poema? Tal vez. Porque el amor que une es también para Guillén fundamento del ser. Veamos cómo se expresa todo lo que venimos diciendo en la estrofa final de este poema:

¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! 20

Ahora unas palabras respecto a la estructura formal del poema. Como ya se habrá advertido, es un poema corto, porque la emoción poética es instantánea y, por lo mismo, breve también. Casi toda la poesía de Guillén es así. Sólo que, como los poemas se integran en la vida, formada de muchas instantáneas poéticas, los vemos luego engarzados en un largo collar con títulos tan sugestivos como ese de «Salvación de la primavera», formando poemas de extensa longitud.

El poema que analizamos, además de ser breve, está integrado por dos tipos de estrofas alternadas. Tres cuartetas de verso alternado de cinco y ocho sílabas, y dos cuartetas perfectamente octosílabas. En ambos casos, la rima es asonantada.

---

(9) Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, «Revista de Occidente». Madrid, 1962, tomo III, p. 156.

Como recursos poéticos tenemos el uso de la exclamación y de la interrogación en abstracto, no con objeto personal a quien dirigirse. Además, el uso del encabalgamiento, como cuando dice: «No las caza / mi cacería», «Lentos pasos / en compañía», o «Tan fugaz / en su cogollo y su miga». Y además, todos los verbos están usados en presente, como corresponde a la vivencia del instante pleno, redondo, acabado.

En cuanto al léxico, el lenguaje es sencillo, claro, diáfano, y además directo, en el sentido de que llama a cada cosa por su nombre. La dificultad —como ya se ha dicho— no es de léxico, tampoco de sintaxis, sólo de concepto. Como Quevedo, pero por su conceptismo, está Guillén en la línea de los poetas de más difícil acceso. Y mucho habrá que escribir sobre él.

¿Y el tiempo? ¿No habíamos dicho que él también se sentía inmerso en un especial modo de sentir la temporalidad? Sin duda. Ahí está en ese poema y a ello hemos estado haciendo continua referencia. Sólo que el tiempo o la historia para Guillén es vivida desde el ángulo del instante que no se agota en sí como fugacidad, sino que halla su sustento en la radical inmanencia del ser. No precisamente en su trascendencia. Así como en Unamuno el instante trasciende inmediatamente a lo que rebasa la esfera natural y humana, en Guillén se queda en lo natural como maravilla. Es un metafísico inmanente. Aun los títulos de sus poemas que no vamos a enumerar nos dan esa visión del mundo que es peculiar de este hombre maravillado y en sí, que tan gozosamente se siente instalado en él.

JOSE HIERRO

Unos versos pedidos

La poesía de José Hierro —toda ella— está transida de la angustia del hombre que se siente vivir y para quien vivir es, irremediablemente, tránsito a la muerte. Por eso en él la vivencia del tiempo está siempre presente y del modo más preciso en el fondo y en la forma. Hay en su poesía, por lo mismo, anécdota siempre. Aun en las alucinaciones. Hay también la angustia del que quisiera hallar una verdad que, en medio de esa fugacidad temporal, le diese refugio y sostén. Una tensión dramática pervade todo su hacer poético. El poeta vive el drama de la razón contra la emoción (10). Pero su calidad

(10) Hierro, José: *Poesías completas* (1944-1962). Ediciones Giner. Madrid, 1962. Contraportada del libro.

poética es tal que nunca el peso de lo racional logra aplacar o adormir esa intensidad de emoción radicalmente existencial, que es su característica más destacada. No en balde pertenece de lleno al grupo poético que surgió en España después de la guerra civil de 1936 (11).

En su extensa producción poética puede vislumbrarse una firme línea de evolución que va de la angustia atormentada de la primera juventud, transida por el dolor de España y la experiencia de la guerra civil, hasta las poesías del último período en que, si bien persiste la angustia existencial, ya hay una más serena mirada sobre el fluir de la vida. No es nuestra tarea marcar los hitos que van señalando esta línea evolutiva, pero sin duda hay una gran diferencia entre un poema tan cargado de dramatismo como «Ciudad a lo lejos» en el que, pese a su indudable alcance y buen gusto poético se siente una inmensa y profunda melancolía, angustia y rebeldía:

y me he visto a mí mismo cargado de cadenas

(Pág. 37. «De tierra sin nosotros», en *Poesías completas*, Ediciones Giner, Madrid, 1962.)

hasta alguno de sus últimos poemas en que dicha emoción angustiosa se ve de cierto modo matizada por un leve tono de afirmación y de esperanza, como es discernible en su poema «El mar en la llanura» y aun en ese otro en la apariencia tan desesperanzado que cierra sus *Poesías completas* y que él titula «Cae el Sol». O en ese soneto de título tan temporal como «Lo efímero», que termina con un verso tan afirmativo como éste:

Pero dejadme, por favor, que viva

(Del libro «Cuanto sé de mí», en *Poesías completas*, p. 488.)

Esta nota de temporalidad, que es característica de este poeta, él la reconoce en el prólogo a sus *Poesías completas* cuando dice: «El

(11) Había nacido en Madrid en 1922, aunque «su infancia y adolescencia transcurren en Santander».

Interrumpió sus estudios de peritaje mercantil en 1936 por motivo de la guerra civil española. Y quedó en España después de terminada la contienda. Ha residido en diferentes partes de la Península: Valencia, Santander y, desde 1952, en Madrid. Sus intereses literarios se manifestaron inicialmente en la revista *Proel*, que se editaba en Santander.

En 1947 obtuvo el premio Adonais por su libro *Alegría*. De entonces acá ha recibido también los premios Nacional de Poesía, el de la Crítica y el premio March. Los libros de él que conocemos son: *Tierra sin nosotros, Alegría, Con las piedras, con el viento, Quinta del cuarenta y dos, Estatuas yacentes, Cuanto sé de mí* y la colección titulada *Inédito*, que contiene versos de circunstancias además del importantísimo «Libro de alucinaciones». (Ibid., contraportada del libro.)

poeta vive en un medio que es su tiempo histórico» (p. 6). Y en ese mismo prólogo divide a los poetas en cuatro clases: estetas, testimoniales, políticos y religiosos. Y no vacila en clasificarse como «poeta testimonial», pues debe decirse en abono de la autenticidad humana de José Hierro que no ha tenido nunca una pretensión de absoluta originalidad y, por tanto, no teme el encasillamiento. El mismo nos ha dicho lo que de una u otra manera todos sabemos: que la absoluta originalidad no existe. Que todos somos partícipes de un patrimonio común, al cual debemos en gran medida lo que somos y aun lo que no somos. Usemos sus palabras:

> Un día, en 1944, encontré el «tono», lo personal. No significa esto que ahora esté libre de influjos. La tradición y el ambiente son los que nos forman, y para mí lo personal consiste en una manera peculiar de combinar lo ya existente. Nadie inventa nada (p. 11).

Y una nota final sobre otro rasgo de la poesía de Hierro: el singular equilibrio que hay entre la emoción y la razón. Nunca el peso de lo conceptual desbordará los límites que la creación poética exige cayendo en un prosaísmo sin poesía. Es decir, el afán de claridad existencial de que la razón es instrumento no podrá jamás turbar la primaria emoción poética. Y la expresión verbal nos dejará como último sabor, no la validez de un concepto, sino la cálida vibración de la emoción que ha sorprendido la vida en su momento poético y nos lo ha comunicado en la intimidad de nuestra vigilia espiritual. Es lo que José Olivio Jiménez ha señalado tan bien al afirmar:

> Es la suya (la de Hierro) una poesía emocionada en *alto grado*, y en esto se cifra su actualidad. Discutan los teóricos del fenómeno poético si en el análisis de tal operación deba hablarse o no de emoción o de sentimiento... Pero que no se afirme, a *raja tabla*, que la poesía no es cosa de emoción, ni se trate de de execrar esta palabra, porque honradamente no podríamos entendernos nunca... Y si no gusta esta palabra, que inventen otra. Siempre y cuando venga a significar lo mismo. (12).

Y antes de pasar al poema, otra nota más de la poesía de Hierro. La calidad verbal de su expresión. Es la palabra en sí y por sí el vehículo y la concreción de toda poesía. Es el poeta, por eso, el amante de las palabras. A veces tan ciego que se convierte en un niño que retoza y juega con ellas como los infantes antes de poder articular lógicamente la lengua nativa. Alguna vez la poesía, o muchas

(12) Jiménez, J. O.: *Cinco poetas del tiempo*. Editorial Insula. Madrid, 1964, p. 187-188.

veces ha corrido por estos cauces del juego verbal. Recuerdo ahora la famosa «jitanjáfora» de que hablaba Alfonso Reyes al referirse a Mariano Brull. Pero si bien el juego verbal en que a veces se complació la llamada «poesía pura» de los años de entreguerra en este siglo, llegó a veces a tener alta calidad «poética»; no es menos cierto que por este camino la poesía habría desaparecido.

Hierro es muy consciente de que la palabra es poética no porque lo sea en sí, sino por cuanto va cargada de sentido humano capaz de expresar esas emociones de que hablábamos antes en un contexto de profundo contenido personal y de calidad poética. Y por esa vía no habrá palabras bellas o palabras feas. Todo depende del flujo poético que aflore en el poema. Así se explica que palabras habitualmente tenidas por chocantes o duras, o simplemente feas o prosaicas, sean usadas en su poesía y adquieran inmediatamente una nueva coloración. La coloración que emana del contexto emocional y poético en que las ha bañado su creador. Por eso es en Hierro muy parco el uso de la metáfora. Es éste un recurso que, en muchos casos, sirve al poeta sólo para decir poéticamente lo que en el lenguaje diario llamamos de otro modo. Es un lenguaje indirecto. No así en Hierro. Normalmente su lenguaje será inmediato, directo y llamará a las cosas por su nombre. El mismo lo señala al afirmar:

> La palabra cotidiana cargada de sentido es la que prefiero. Para mí el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector.
>
> (*Poesías Completas*, prólogo p. 11).

Y con esto se enlaza la estructura formal del verso y de la estrofa. Como regla general, el verso en Hierro es libre, aunque alguna vez se someta, y con gran acierto, a estructuras formales muy elaboradas, como las del soneto y otras formas estróficas. Y el verso es largo, desusado muchas veces, y casi parecido en su estructura formal a la prosa. Sin embargo, sigue siendo poético. Ahí está su gracia. Y por las mismas razones usa, y hasta abusa Hierro del encabalgamiento. El explicará así las razones para ello:

> Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías. He pensado alguna vez sobre ello y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que *el lector puede percibir*. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento.
>
> (Prólogo citado, p. 11).

Lo destacado en bastardilla es nuestro y va encaminado a señalar una última característica de esta poesía: su afán comunicativo. Hierro no escribe para sí, como tampoco escribe para el público. En ambos casos dejaría, en su criterio, de ser realmente poeta. Escribe como un hombre que vive entre los hombres y que sabe, humildemente, que lo que él siente y piensa interesa también a los demás hombres. Y en esta caridad del alma hace a los demás partícipes de su vivir cotidiano y alucinado al mismo tiempo. Es un poeta para quien es verdad aquello de que «nada humano me es ajeno».

Veamos todas las notas antes señaladas en el poema que se titula «Unos versos pedidos». Antes que nada, una razón para la selección. Pertenece este poema a un libro de plena madurez del autor, A *Quinta del 42*. Y por su tema —una muy singular experiencia personal, aparentemente del género más íntimo— parecería el menos susceptible para un tratamiento en que las características de la poesía de Hierro con sus notas de temporalidad, angustia, deseo de claridad, precisión poética, aceptación del destino humano, amor a la belleza y comunicación mediante la emoción pudieran encontrarse. Y, sin embargo, ahí están. Veamos su texto.

UNOS VERSOS PEDIDOS

Hace tiempo... (era yo
poeta. Tiempo divino
de cantar y de soñar
lo esperado y lo perdido.
Cristal de varios reflejos,
álamo esbelto que alzaba
al cielo su verde grito
primaveral...) Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...

Nunca ha sido,
nunca jamás podrá ser
el poema concluido.
Hay cosas grandes, bellezas
para las que no hay cobijo
en las palabras. Hay cosas
cuyo nombre no decimos
para no mancharlas.

Miro
hacia atrás. Era yo entonces
poeta (serlo es sentirnos

iluminados). No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara
tanta hermosura. (Me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...) No he podido
hallar la palabra exacta,
lograr el nombre preciso.

Yo, poeta, sin palabras,
dado a los malabarismos
de las palabras, buscaba
rimas, imágenes, ritmos.
Cazador de aves retóricas:
«palomas de tibios picos,»
«cimas de nieve con sol
poniente,» «gemelos lirios,»
«pararrayos de lo rosa,»
«redondas piedras de río,»
«fruto al que arrancan los pájaros
sus dulzores encendidos.»

Yo era poeta. Sentía,
soñaba. Tiempo divino
de sentir y de soñar.
Y ser poeta es vestirnos
túnicas de luz, oír
la voz que nos va trazando
todos los caminos.

Soñar sin saber cantar.
Errar por el laberinto.
Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar.
Cayó la antorcha al abismo.
Todo pasa en torno, y todo
halla el corazón marchito.
Todo es una imagen muerta
en el fondo de mi río.
Una brisa que conmueve
trigos que no son mis trigos.

Alba que toca el ocaso.
Ya no soy rey de mí mismo.
Caído de mi alto trono,
sin resurrección, hundido
en las cavernas que el tiempo
cavó para mi suplicio.

Si este poema no tuviera un título, podría rebautizarse. Entonces podría llamarse «El paso de la vida». Y si nos atuviésemos a su contenido esteticista, lo podríamos titular, y con buen juicio, «Mi poética».

Este poema, en verdad, no es más que eso. La anécdota es accesoria, aunque sin ella no habría poema. El poeta parte de una situación personalísima. El ansia de una mujer bella de ver fijada para siempre su belleza, y el éxtasis del poeta ante esa belleza se hace evidente por el modo sugerido y no expreso en que la situación se nos presenta. Como esta situación forma parte de una experiencia que va a transcurrir en el tiempo, comienza, como toda historia, en el pasado. El poeta lo hace patente desde el principio:

Hace tiempo... (era yo...

Viene en seguida en la misma primera estrofa, llegando al final, la reiteración y la concreción de la situación:

Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos

Aquí vemos cómo el poeta, muy humanamente, siente, como ya había dicho Jorge Manrique, que «cualquiera tiempo pasado fue mejor» y llama al tiempo tiempo divino. Después no vacila en llamar a las cosas por su nombre y usa la palabra prohibida para muchos, aunque ya la generación del 27, especialmente Lorca, hubiera usado alguna similar y de parecida manera. Recuérdese el «Romance de la casada infiel». Pero la mención tiene en este poema de Hierro un valor poético y semántico diferente. En aquel caso era descripción, imagen poética, revelación plástica de la naturaleza, incluso sensualidad pura. Aquí es simple evocación que adquiere sólo el valor preciso de un dato de experiencia. Y de lo que él va a hablar no es de esa mujer, va a hablarnos de cómo una experiencia vital se hace en él sustancia poética. De cómo el ángel o el demonio poético —como se prefiera— ha de luchar con la materia prima de la experiencia para transmutarla en poesía. Y para esto, lo primero es la emoción. De un modo sutil, sin exceso de explicaciones, la situación ya nos da la primera emoción que determina la necesidad del poema. Ella quiere unos versos. Y él quiere complacerla. Aunque nada de esto se nos diga así tan lisamente.

En la segunda estrofa se ve al poeta en lucha consigo mismo y con la realidad poética que trata de fijar dentro del estrecho marco

de unos versos. Y sabe, intuye ya, que jamás nada le satisfará en ese sentido. La intensidad de la emoción estética que aquella mujer despierta jamás hallará la expresión cabal. Algo quedará inexpresado. Y es que forma parte de la experiencia poética, y esto lo sabe quien haya topado con ella, cierto grado de inefabilidad. Cierto matiz de absoluta reconditez que no halla cauce para la expresión. Es en esta zona donde radica el misterio poético. Y es aquí donde el gran poeta halla su logro. Porque puede decir, hallar la expresión justa, para aquella experiencia que otros —tal vez muchos— han sentido antes o al par que él, pero no han sabido cómo expresarlo. Pero repito, jamás esa expresión será cabal. Forma parte de ese misterio el no poder ser revelado en su totalidad. Sólo sugerido.

Esta sensación de incapacidad para plasmar en el poema la intensidad de la vivencia poética hasta darle acabada expresión es lo que aflora en la segunda estrofa del poema que se analiza. Son reveladores en tal sentido estos versos:

Nunca ha sido 12
nunca jamás podrá ser 13
el poema concluido... 14

Pero el poeta que se cierra a la expresión por su incapacidad para retratar en su totalidad la experiencia vivida no es en verdad poeta. El que *lo* es luchará con la materia expresiva que tiene a mano, la palabra, para extraerle su máxima actualidad expresiva. Será una lucha agónica, aunque ya se sabe que en el adjetivo no hay más que redundancia. Pues toda lucha es agónica. Todos sabemos que «agonía», en griego, es lucha. Pero insistimos en la expresión para enfatizar eso: la lucha desesperada del poeta por hallar la expresión poética justa, cabal, que traslade a la palabra la plenitud de la belleza sentida.

Este largo camino en busca de la expresión justa es el tema de las dos estrofas siguientes. Y vuelve la referencia temporal, para que no se escape la emoción vivida, sin la cual no habría poema. Y repite una frase de tiempo:

Miro 20
hacia atrás. Era yo entonces
poeta...

E inmediatamente una definición, una declaración de principio: Va entre paréntesis:

(serlo es sentirnos 22
iluminados) 23

Estamos en el momento del contacto con el misterio. Sin una luz especial, que es recibida, que en alguna forma es una gracia —¿de quién, de quiénes?— no hay poeta posible. Pues sólo con esta luz puede desvelarse el misterio poético. De esta evocación emocionada, de la experiencia poética y misteriosa se pasa a la lucha para objetivarla en palabras. Que al principio son rebeldes y no llegan bien.

No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara
tanta hermosura...

La frustración que esto podría ocasionar es puesta a un lado por la evocación, otra vez, de la situación de donde surge la necesidad de la expresión poética. Y ahí ésta, para hacerlo, la reiteración de una frase como recurso poético:

(Me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...)

Y otra vez la impotencia expresiva. Se siente el jadear del poeta en busca de la forma justa:

No he podido
hallar la palabra exacta,
lograr el nombre preciso.

Pero no puede darse por vencido. La emoción es lo bastante honda para promover hasta el fondo su hacer poético. Tendrá que recurrir, ya que no vienen espontáneamente, a los recursos retóricos, a lo que otros han dicho ya en parecida situación. Se recuerdan las metáforas hechas, consabidas: «palomas de tibios picos», «gemelos lirios», «pararrayos de lo rosa», y las demás que aparecen en la estrofa. Pero Hierro es un poeta auténtico. Y esto ya no sería poesía realmente. Sería retórica. Faltaría la desvelación personal de su experiencia concreta, vivida. Así lo han dicho otros. El tendrá que decirlo a su modo. No mejor ni peor, pero sí de un modo personal, intransferible. Las metáforas al uso ya han quedado atrás. El irá por su propio camino.

Hay, de nuevo, que reverdecer la experiencia original. Y viene la nostalgia del recuerdo. No ya de la experiencia aquella, concretísima, personalísima, sino la evocación de esa otra más amplia que es saberse soñador frente al mundo, vidente de realidades que nadie ve, y, por lo mismo, investido de la luz que ilumina, de la inspiración

que decían los románticos. La evocación cumple su misión de volver al poeta a ese clima de ensoñación sin el cual no hay poesía posible.

Yo era poeta. Sentía, 43
soñaba.

Y otra vez la nostalgia del pasado que se embellece:

Tiempo divino
de sentir y de soñar. 45

Y añoranza de la luz iluminadora:

Y ser poeta es vestirnos 46
túnicas de luz, oír
la voz que nos va trazando
todos los caminos.

Al principio de la vida sólo se tiene la luz, la riqueza de la emoción, que va indicando el camino. Pero aún no se sabe transitar por él. Falta, en verdad, la perfección de los instrumentos expresivos que hagan posible la senda hacia su logro. Y esto llega tarde. Cuando llega, cuando ya se dispone del equipo formal, perfecto, redondo, es tarde. Ahora el dominio expresivo está ahí, pero la corriente vital, aquella que disparó la flecha en busca de la forma, está ya muerta. Ya no se late al mismo pulso. El poeta entonces puede sólo limitarse a asistir en la corriente que pasa a ver cómo otros viven lo que él antes vivió. Pero ellos tendrán que decir lo suyo, eso que están viviendo, de un modo distinto, personal. El ya no es más que un testigo de su propio descaecer. Poéticamente lo expresa Hierro al decir:

Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar.
Cayó la antorcha al abismo. 55
Todo pasa en torno, y todo
halla el corazón marchito.
Todo es una imagen muerta
en el fondo de mi río.
Una brisa que conmueve 60
trigos que no son mis trigos.

La desilusión cerca al poeta, que no ha podido expresar cabalmente aquella experiencia vivida, aquella experiencia que él ha elevado a la categoría de símbolo de la vida humana sin pretenderlo. La vida no tiene acabamiento, no se logra nunca en el plano de la redondez del ser mientras que estamos vivos. Somos, definitivamen-

te, mientras vivimos, sólo «existencia». Y así, sin redondearnos, como no se redondeó nunca el poema a la belleza de aquella mujer, caeremos un día en la muerte. Y ésta es nuestra congoja, nuestra angustia, nuestro «suplicio». Veamos cómo lo dice poéticamente José Hierro en los versos con que termina este poema:

Ya no soy rey de mí mismo.
Caído de mi alto trono,
sin resurrección, hundido
en las cavernas que el tiempo
cavó para mi suplicio.

Si se analiza la estructura formal en lo gramatical, veremos cómo el poema que había comenzado con el uso de los pretéritos reiterados una y otra vez, para hablar de la situación experiencial de la cual surge y para crear la apropiada atmósfera íntima y evocadora, se transforma, ya a la mitad, en un fluir dado a base de infinitivos: «de sentir y de soñar», «ser poeta es vestirnos», «oír», «soñar sin saber cantar», «errar por el laberinto».

Unos junto a otros, estos infinitivos nos llevan como de la mano a un nuevo tiempo, el presente. A partir de este momento todos los verbos tendrán ese valor de actualidad, que es tan estática, que hace ya presentir la rigidez de la muerte, que, inexorablemente, cerca al hombre.

Hay poca adjetivación en este poema, reducida al mínimo, y sólo cuando, por contraste, se quiere destacar una situación, «alto trono», «cosas grandes», «palabra exacta», «nombre preciso».

Y es que la poesía de Hierro es una poesía que a mí me gustaría llamar sustantiva. Tiene tal densidad su experiencia poética que basta el nombre para llenar el poema. Sólo eso, el sustantivo por sí da materia poética al poeta. Y los sustantivos se suceden con una precisión y movilidad al mismo tiempo, con una riqueza semántica, que aparecen como recién descubiertos a pesar de su largo abolengo tradicional. Porque, como son palabras de todos los días, raramente rebuscadas, han estado siempre a nuestro lado. Lo que el poeta hace es engarzar estos sustantivos en un contexto y en un fluir que los llena de su prístina emoción y de su original significado. Una enumeración de estos sustantivos sería demasiado larga y por demás innecesaria, pero repárese en ellos. Jamás son gratuitos ni intercambiables.

Si nos apartamos ahora del problema del léxico, veremos que —contrariamente a muchos poemas de Hierro— éste está escrito en metros cortos, octosílabos de libre agrupación estrófica, en que pre-

domina el uso de la estrofa de doce versos alternada con la de seis y en las que la rima asonantada es evidente. Pero el poeta no se ha dejado eprisionar por la estructura formal y libremente, llevado por el fluir expresivo, no ha tenido reparo en incluir una estrofa de ocho versos dentro de este ritmo alternado. Y como ocurre con frecuencia con este poeta, hace un liberal uso del encabalgamiento con singular fuerza expresiva. Personalmente creo que son de alto sabor poético, por lo mismo que se acercan tanto a la prosa, los encabalgamientos que se perciben en estos versos:

No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara 25
tanta hermosura.

Para darse cuenta del acierto poético del recurso, repárese en que ha bastado separar estos versos del contexto para que inmediatamente adquieran un valor de prosa.

Otro recurso poético, muy caro a Hierro, es evidente en este poema. El uso del paréntesis para ceñir una situación, para no dejar al lector errar en el camino de la comunión con el poeta. Y en un momento, y para no usar un paréntesis a continuación de otro, recurrirá a los guiones pequeños para introducir una nota incidental. Es en estos versos de la primera estrofa:

álamo esbelto que alzaba 6
al cielo su verde grito
primaveral...) Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo...

Había acabado de cerrar un paréntesis. No podía permitirse el lujo de añadir otro. Los guiones darían la sensación buscada, introducir una digresión incidental, y no habría resistencia en el lector para admitir a puertas abiertas la confesión que, desde un principio, el poeta nos hace de su íntima experiencia.

Con esto termina este análisis, que pudiera prolongarse, por lo mucho que expresivamente está contenido en este poema. Que sí ha logrado de un modo nuevo, existencial, cantar la belleza de una mujer concreta en la vida de un hombre concreto también, el poeta José Hierro.

ROSARIO REXACH

301 E. 75th St. apt. 9-H
NUEVA YORK, N. Y. 10021 (USA)

BIBLIOGRAFIA

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1966.

GUILLEN, Jorge: *Selección de poemas*, Antología Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965.

HIERRO, José: *Poesías completas*. Ediciones Giner, Colección Orfeo, Madrid, 1962.

JIMENEZ, José Olivio: *Cinco poetas del tiempo*. Editorial Insula, Madrid, 1964.

ONIS, Federico de: *Antología de la Poesía española e hispanoamericana*. Las Américas Publishing Co., abril, 1961. Nueva York.

SAHAGUN, Carlos: *Siete poetas españoles*, Antología. Colección Ser y Tiempo. Temas de España. Editorial Taurus. Madrid-2, 1963.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y antología de la Poesía española*. Editorial Aguilar, Madrid, 1955.

UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, Tomos XIII-XIV. Editorial Afrodisio Aguado, S.-A., Madrid, 1958.