

MARIANO BAQUERO GOYANES Y ALGUNOS POETAS

MARIANO BAQUERO GOYANES AND SOME POETS

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Mariano Baquero Goyanes, eminente especialista en el estudio del cuento y la novela, y agudo indagador del perspectivismo literario, también realizó a lo largo de su vida académica estudios sobre poesía y poetas españoles. Este artículo recupera las interpretaciones de aquel entusiasta lector y comunicador de la poesía, a través de algunas de sus publicaciones, menos conocidas o casi olvidadas, en las que explicó relaciones e influencias literarias, rasgos estilísticos y logros significativos de algunos poetas españoles.

PALABRAS CLAVE:

Mariano Baquero Goyanes, poesía, crítica, relaciones literarias, perspectivismo, estilística.

ABSTRACT:

Mariano Baquero Goyanes, an eminent specialist in the study of tales and novels, and an acute investigator of literary perspectivism, also carried out studies on Spanish poetry and poets throughout his academic life. This paper recovers the interpretations of that enthusiastic reader and communicator of poetry, through some of his lesser known or almost forgotten publications, in which he revealed relationships and literary influences, stylistic features and significant achievements of some Spanish poets.

KEYWORDS:

Mariano Baquero Goyanes, poetry, criticism, literary relations, perspectivism, stylistics.

Mariano Baquero Goyanes está universalmente considerado eminente especialista en el estudio del cuento y la novela, desde la publicación de su tesis doctoral sobre el género breve en la España del siglo XIX hasta sus inexcusables monografías sobre la

novela actual. Cervantes, Galdós, Alarcón, Clarín, la Pardo Bazán, Azorín, Pérez de Ayala, Miró... lo saben muy bien. Experto respetado por sus hallazgos, pero sobre todo por sus aciertos al estudiar el género, el largo y el breve, desde sus aspectos formales hasta las capacidades de sus contenidos. Sus estudios sobre otros prosistas españoles, vistos desde el prisma de su original concepción del perspectivismo literario (Don Juan Manuel, Gracián, Saavedra Fajardo, Feijoo, Cadalso, Mesonero Romanos, Galdós, Ganivet), definen muy bien la riqueza de su personalidad como estudioso, investigador y crítico literario, cualidades que prodigaba espléndidamente en su actividad como profesor en sus clases universitarias, en las regulares del plan de estudios y, más aún, en las prácticas de los cursos monográficos extraordinarios.

En esta ocasión centenaria, y recordando muy vivamente a Mariano Baquero Goyanes profesor, a don Mariano en clase, al que tuve la oportunidad de escuchar espléndidas lecciones habituales, durante cuatro cursos académicos más el doctorado, sobre Garcilaso o Fernando de Herrera, sobre Jovellanos, sobre los poetas de la escuela salmantina y la sevillana del siglo XVI, sobre tantos otros poetas españoles, y descubrir en él al gran degustador de la poesía, partiendo del *Cantar de Mío Cid*, Berceo, Juan de Mena, Santillana y la escuela alegórico-dantesca o Manrique, en aquellas lejanas lecciones de Historia de la Lengua y de la Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal, hoy quiero recuperar algo de aquel entusiasta lector y comunicador de la poesía, a través de algunas de sus publicaciones, menos conocidas o casi olvidadas, sobre algunos poetas...

I

Y hay en este terreno sorpresas interesantes. Es lo que ocurre con el primer artículo suyo publicado en una revista académica y que encabezó siempre su lista de publicaciones, tal como él mismo la transmitiera, “Una imagen poética en San Juan de la Cruz”, escrito a los 21 años (1944) y publicado en la revista de su Universidad de Oviedo; sorpresa, porque es un artículo sobre dos poetas y ya revela una de las destrezas del maestro Baquero puesta en práctica en plena juventud: su capacidad para relacionar escritores y comparar hallazgos sobresalientes, que ya se plantea como propósito en el primer párrafo, juvenil y recatado, de su artículo como poco menos que un fundamento teórico en el que se basa lo que quiere conseguir con su investigación:

Esta nota, en la que vamos a estudiar la transmisión de una imagen poética y el enlace de dos creadores literarios, no pretende ser categórica ni definitiva. Vaya de antemano tal

advertencia para que si un hallazgo posterior de la crítica o una investigación erudita nos presentaran el nexo exacto entre San Juan y Góngora, referente a la imagen estudiada, nada se nos pueda reprochar. Desearíamos la resolución de este caso, pero aquí, sólo tratamos de concretar el hecho de que dos poetas señeros hayan utilizado una maravillosa imagen. Esto debería ser bastante, pues el “cómo” un tema o un motivo, ya creado, resucita en otro creador constituye poderosa clave estilística.

Se plantea Baquero el enfrentamiento de un artificio advertido tanto en el santo carmelita como en el poeta culterano porque en efecto una relación existe entre ellos, relación que no debe extrañar nada al lector, y para justificar esta relación recuerda que quienes mejor han captado la esencia lírica de San Juan, han sido los poetas devotos del gongorismo, tales como Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

San Juan de la Cruz en *Canciones del alma, que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección. que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual*», es decir “Noche oscura del alma”, escribe en la última estrofa:

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Góngora en la *Soledad primera* escribe los siguientes versos:

Menos en renunciar tardó la encina
el extranjero errante,
que en reclinarse el menos fatigado
sobre la grana que se viste fina,
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

Para Baquero la imagen es la misma y los términos empleados casi son exactos. El escenario y desde luego el argumento de ambas propuestas poéticas son distintos, ya que San Juan trata de las relaciones del Amado con la Amada y Góngora está presenciando otro escenario. Pero eso no impide que el poeta cordobés coincida en las mismas imágenes que había creado San Juan. Para Baquero las posibilidades de relación son varias: Góngora copió las imágenes, Góngora recordó las imágenes de una hipotética lectura de San Juan de la Cruz, o simplemente Góngora creó esas imágenes. Por ello se decide a hablar más de semejanza que de una influencia, por

lo que también es posible que “don Luis hubiese leído a San Juan y remembrase la bella imagen del abandono amoroso”. Lo cierto es que se decide a comparar ambos textos de una forma muy pormenorizada:

Observemos, ahora, la semejanza de términos: en San Juan, la Amada dice: “el rostro recliné sobre el Amado”. El montañés de Góngora no tarda “en reclinarse... sobre la grana, que se viste fina, su bella *amada*”. Los últimos versos de una y otra estrofa son aún más significativos: en San Juan: “dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”. En Góngora: “deponiendo amante / en las vestidas rosas, su cuidado”. Y el gerundio “deponiendo” equivale a “dejando” de San Juan. Las azucenas han sido sustituidas por “vestidas rosas”, sustitución muy de acuerdo con el espíritu de cada poeta.

Evidentemente, se producen cambios sustanciales. Ya no sirve una flor blanca y el poeta cordobés recurre a la rosa, de más gama colorística. Y la azucena es emblema del puro amor que se profesan Amado y Amada sanjuanistas. La rosa es la flor del amor, simplemente sensual, fresco, juvenil. Y he aquí las dos conclusiones finales de la comparación efectuada por Baquero:

En San Juan el cuadro tiene una dulzura espiritual y una dignidad bíblica, propias del poeta y del momento. En Góngora la escena cobra color paganizante y los montañeses y serranas nos recuerdan demasiado –pese a sus rústicos disfraces– a los faunos y ninfas de la vieja mitología, que el barroco ha deformado.

En San Juan se respira misticismo y serenidad; todos los verbos de la estrofa dan sensación de abandono; solo hay una nota de color dada por las azucenas, que es el blanco. En Góngora se percibe sensual ambiente, el cuadro tiene un dinamismo especial y la imagen que a él correspondería sería la de una bacanal campesina en la que si no había mucho bullicio.

En definitiva, para Baquero, está justificada la relación advertida entre los dos textos enfrentados, porque si a San Juan de la Cruz le cupo la fortuna de conocer y acoger los mejores hallazgos poéticos de Garcilaso de la Vega, de la misma forma le pudo haber a Góngora la oportunidad de retener de sus hipotéticas lecturas de San Juan de la Cruz aquellas imágenes más apasionadas, realizando por su parte las transformaciones y cambios que requerían su propia construcción argumental poética y sus escenarios, de manera que, concluye Baquero, “don Luis de Góngora recibe también la inspiradora influencia del menudo carmelita de Fontiveros, del creador de la más pura poesía castellana”.

II

El interés por Góngora volvió a surgir en Baquero unos años después. Con “El perspectivismo mágico de Góngora” (1961) el maestro participaba en la conmemoración del centenario del poeta cordobés con un artículo muy original por la aplicación que realiza en la poesía de Góngora de sus análisis en torno al perspectivismo literario, y con el fin de examinar esta poesía en un momento en que la literatura española actual se distinguía por ser (años sesenta) una literatura comprometida, angustiada, social, tan alejada en principio del esteticismo gongorino. Aun así Baquero se propone analizar a Góngora en relación con el momento actual y por ello afirma:

Existen ciertos factores en la poesía de Góngora que facilitan su acercamiento al momento literario actual, referido no sólo a la poesía, sino también a otros géneros literarios como el teatro y, sobre todo, la novela. Creo que en ésta –en ciertas zonas de la misma–, al igual que ocurre en ciertas otras zonas de la poesía lírica, se da como muy característico un rasgo, perceptible asimismo en Góngora: es lo que, *grosso modo* y por encima de todos los matices y distinguos, podríamos considerar una inicial dificultad que, superada por el lector, se traduce en goce, satisfacción intelectual de éste. Aunque la oscuridad no siempre sea la cortesía del escritor hacia el lector, sería injusto condenar las evidentes dificultades de muy expresivas obras actuales como algo injustificado y arbitrario.

Se plantea entonces aportar algo en torno a lo que denomina el *perspectivismo mágico* de Góngora, encuadrado dentro del perspectivismo literario generalizado e interesante el siglo xvii. Tras llevar a cabo una revisión de sus propias aportaciones en otros autores al estudio del perspectivismo, ante Góngora quiere averiguar hasta qué punto el poeta cordobés, buen conversador, ingenioso, vital, irónico, deja ver en su obra esa mueca de descontento, perceptible en no pocas de sus poesías, especialmente en las de carácter satírico y burlesco, y que en definitiva representa una evidencia de su propio perspectivismo. Y aborda algunos ejemplos significativos extraídos de su poesía satírica, en relación con el conflicto *ser-parecer*, como se revela en la letrilla burlesca de Góngora, cuyo estribillo o remate de cada estrofa es una serie creciente de *higas*, que reflejan la aparentialidad de la falsedad exterior, plasmada en este caso en la paja entre los dientes del altivo escudero, al que Lázaro de Tormes sirve en Toledo, la célebre biznaga honrada:

Al pobre pelafustán,
que de arrogancia se paga,
y presenta la biznaga

por testigos del faisán,
viendo que las barbas dan
testimonio de las migas
seis higas.

Caso parecido al del personaje quevedesco del *Don Pablos*, “puro busconismo picaresco”, que se derrama sobre la barba y pecho unas migas que guarda en una cajita para simular imaginarios banquetes. Embustes, trampantojos, tramoyas, mentiras y apariencias. Todo conduce hacia un ascético desengaño de signo religioso, algo que se advierte en el caso de Góngora a la hora de evocar la fortuna cambiante.

El análisis que ofrece de las letrillas satíricas revela que están pobladas de engaños, disfraces y mentiras, reflejo del carácter melancólico de Góngora, que tendrá su expresión en su perspectivismo mágico, en el que Baquero llama “el otro mundo de Góngora” y, en efecto, afirma que en realidad el proceso psicológico llevado a cabo por el poeta es poco menos que el mismo que el utilizado en la poesía jocosa, aunque las diferencias son muchas:

Si Góngora ve así el mundo real, el cotidiano, desde la más melancólica y pesimista de las perspectivas, no parece aventurado considerar que el otro mundo gongorino, el poético, especialmente el de las *Soledades* y el *Polifemo*, es el buscado reverso de la medalla, es el refugio ensoñado y mágico en el que descansar, en el que dar tregua a la acidez, al sarcasmo.

Se trata de una perspectiva deliberada, exageradamente falsa, que actúa, vital, psicológicamente, como contrapeso de la otra, tan escéptica y sombría. Desde ella, desde esa perspectiva mágica, el mundo real queda transfigurado, metamorfoseado.

Y examina algunos de los elementos de ambas modalidades expresivas de Góngora: los ríos cenagosos, sucios o burlescos de la perspectiva irónica recobran aquí su limpidez, su transparente fluir y surgen las transformaciones en cristales sonoros, en líquidas músicas que resbalan entre guijas, flores y cánticos, De lo concreto se pasa a lo abstracto y de lo real y cotidiano satírico a lo mágico, como se lee en la *Soledad primera*:

Pintadas aves –cítaras de pluma–
coronaban la bárbara capilla,
mientras el arroyuelo para oílla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava,
de donde es fuente a donde arroyo acaba.

Inconcreción e intemporalidad o temporalidad mítica y pagana, un mundo fuera del tiempo, un mundo cercano en su dimensión mítica y paganizante, acercable, al mundo perfiladamente mitológico y fabuloso del *Polifemo*. Con tal intemporalidad, Góngora aísla totalmente su mundo poético del real, cotidiano, e “instalado en esa perspectiva mágica, procede con arte exquisito a la tarea de sustituir realidades desagradables por delicias poéticas”.

Podríamos decir que Góngora se cala éstos –los desengañadores– para escribir sus poemas de signo satírico y sombrío, desveladores de las más sórdidas verdades del mundo. Pero Góngora, cansado de esa visión, abandona tales anteojos para colocar ante su vista, fatigada de tanta burla y suciedad, aquellos que le permiten contemplar y describir mágicamente el otro mundo de su más alta poesía.

Y así es para Baquero como surge en Góngora eso que él denomina perspectivismo mágico, que no es tan solo un mero recurso literario vacío y sin contenido, sino que es su propuesta literaria y su respuesta totalmente ligada a su propia existencia, a su realidad biográfica: “la invención de un mundo mágico con el que hacer más grata a todos la existencia en este otro mundo, el de cada día y cada hora”.

III

Quiso Mariano Baquero poner a disposición de sus lectores, en las páginas de la revista *Monteagudo*, que él mismo fundara en la Universidad de Murcia en 1953, unos breves comentarios de texto con el objeto de dar a conocer en “antología”, que es como se tituló esta sección, que el firmaba con el sencillo rótulo de “nota”, a algunos escritores murcianos. Y entre ellos el poeta barroco Salvador Jacinto Polo de Medina, al que dedicó dos comentarios a sendos romances suyos, pertenecientes a su obra *Academias del jardín*, de 1630. Los dos romances escogidos pertenecen al comienzo de la obra, cuando el poeta está describiendo los árboles y las flores que pueblan ese bien nutrido jardín murciano. El árbol escogido fue el naranjo y la flor el clavel.

Baquero Goyanes señaló en su comentario de texto de “Los naranjos” (1953) que nos hallamos ante un típico jardín levantino, penetrado de huerta, en el que alternan flores y frutos, y en el que se advierte un aire predieciochesco, rococó, caracterizado por “la puntual medida de la tijera”, ya que los árboles están muy bien cuidados, “afeitados”...

El poema evidencia su extraordinario gusto barroco en el predominio de los sentidos, ya que los elementos sensoriales aparecen muy acusados, tanto la fragancia o aroma, como el color, el sonido o la temperatura, el calor... Los colores predominantes son el verde brillante de la hoja, el dorado (anaranjado) color del fruto y el blanco, color de la flor de azahar... Claro que los colores son vivos, y por lo tanto, cambiantes, ya que por el *metamorfóseos* del tiempo se pone en marcha la inevitable ley barroca del paso del tiempo.

Los naranjos, vistos en un momento primaveral –cuajados de azahar– no son sino un prelude del fruto cierto que se espera de su flor. El lenguaje está presidido por un masivo culteranismo. Mientras, la personificación de los meses del año como actores de la transformación transmite la aguda espina del paso del tiempo, presente, debidamente sugerida, en el poema.

Destacaba Baquero Goyanes, al comentar este poema, que, junto al rico vocabulario y expresión culta –culminada en *metamorfóseos*–, y a los numerosos efectos colorísticos, unía Polo de Medina su alusión al tema del tiempo, que transforma, muda, recrea y mejora lo existente. Por eso las elegantes tonalidades cromáticas, la similitud con vistosas joyas, tienen también su correlación, una vez pasado el tiempo, cuando los meses del año den ocasión al fruto esperado: oro, el enero encogido; plata, el mayo ostentador.

Completa Baquero su comentario, al señalar que “no cabe, en los estrechos límites de una nota, perseguir el tema del naranjo en la literatura española”, aludiendo a la presencia de ese árbol frutal en la prosa de tres conocidos escritores, levantinos también: Blasco Ibáñez, Gabriel Miró y Azorín. A través de sus textos Baquero contextualiza el poema de Polo de Medina, en un ambiente muy cálido del territorio levantino, con las versiones que pertenecen a otros tiempos y a otras estéticas, pero ricamente aleccionadoras de la transmisión en el tiempo de los temas y motivos literarios.

Respecto al romance “Los claveles” (1959) señala que no es más que una elaborada sucesión de imágenes e ingeniosidades sobre estas flores, lo que en lenguaje musical se consideraría “variaciones sobre un tema”: “algunas de ellas parecen originales, personales de Polo de Medina; otras enlazan con muy conocidos tópicos de la poesía floral renacentista y barroca”.

Tras aportar textos y otros tantos claveles de distintos poetas barrocos y postbarrocos como Pedro de Espinosa Quevedo, Bocángel, Conde de Noroña, Francisco de Rioja, Góngora, Matías Ginovés, con los que Polo de Medina va coincidiendo en los diversos motivos que pueblan el argumento del romance: color rojo, aroma, fragancia, ardor, fuego, laberinto de hojas, humanización, idilio del clavel y la rosa...

Lo cierto es que la representación realizada en su romance por Polo de Medina, en su brevedad, está nutrida de todos los motivos que han caracterizado los poemas de claveles de muchos autores barrocos. Y algunas sugerencias son muy originales, como el ardor que se relaciona con el color rojo y que lleva también a la evocación de la Aurora, que es advertible en la tradición de la representación de esta flor. Ese color rojo es el que dota a la flor también de una preponderancia sobre las demás, como príncipe de la sangre y aspirante a rey que sugería el mismísimo Góngora, y que en la conclusión de Polo de Medina, ya al final de su romance, se enaltece al aludir a su “noble ejecutoria”. Todo en relación con el proceso de humanización llevado a cabo, según el cual los claveles quedan configurados como “galanes” de las otras flores, “los lindos de los vergeles” que Baquero relaciona con Góngora en su “palacio de la primavera”, mágico recinto donde las azucenas equivalen a las dueñas, las violetas a las meninas, el ciprés al guardadamas, mientras que el clavel es “príncipe que es de la sangre, / y aun aspirante a ser rey”.

Porque, como resume Baquero, en el romance produce admiración el ingenio del poeta capaz de enhebrar motivaciones sobre unos claveles que “se trasmutan tan pronto en roja boca de la aurora, como en cálida tapicería de un jardín salón, en luminosas joyas, en enamorados pisaverdes, en fragantes aduladores del viento...” Todo para celebrar finalmente estas representaciones poéticas de Polo de Medina que “el paso del tiempo no ha podido despojar de su frescor y su fragancia”.

IV

En su publicación “Barroco y romanticismo (Dos ensayos)” (1949-1950). el primero de los dos textos lo dedica Baquero a “El lenguaje poético de Espronceda” partiendo de la base de que acaso uno de los rasgos más característicos del romanticismo español esté relacionado con cierta incontinencia verbal, que se pone de relieve sobre todo “en la extraordinaria abundancia de adjetivos empleados por nuestros poetas”. Para confirmar “que no pocas veces nuestros poetas románticos se excedieron en este verter adjetivos a manos llenas”.

Y aporta numerosos ejemplos. Así la utilización de dos adjetivos para encuadrar un sustantivo:

La amarillenta mano descarnada; / Y fúnebres ensueños milagrosos; / Baña la negra
cabellera riza; / El rápido relámpago lumbroso; / Plácido ardor fecundo; / Lánguida vela
amarilla; / Sordo acento lúgubre; / En aérea danza fantástica.

O incluso en una acumulación mayor, en torno a un sustantivo:

La dulce, bella, celestial Florinda; / Mística y aérea, dudosa visión; / De caracol torcida gradería / Larga, estrecha y revuelta; / Galvánica, cruel, nerviosa y fría / Histérica y horrible sensación; / Allí colgada la luna / con torva, cárdena faz / Triste, fatídica, inmóvil; / Agreste, vago y solitario encanto.

También estrofas completas, como estas dos de *El estudiante de Salamanca*:

Sublime y oscuro,
Rumor prodigioso,
Sordo acento lúgubre,
Eco sepulcral,
Músicas lejanas,
De enlutado parche
Redoble monótono,
Cercano huracán,

El cariado, lívido esqueleto,
Los fríos, largos y asquerosos brazos,
Le enreda en tanto en apretados lazos,
Y ávido le acaricia en su ansiedad:
Y con su boca cavernosa busca
La boca a Montemar, y a su mejilla
La árida, descarnada y amarilla
Junta y refriega repugnante faz.

Que Mesonero Romanos censuraba jocosamente con acumulaciones de adjetivos como en su artículo “Música celestial”.

Destaca en Espronceda su predilección por los adjetivos esdrújulos exclusivamente por su eufonía y procura que coincidan en sus versos con un acento fundamental, buscando siempre el máximo efecto de sonoridad, algo que también consigue con los efectos onomatopéyicos, e incluso para él los adjetivos, más que calificar o determinar a los sustantivos que acompañan, le sirven de marcos fastuosos, deleite por lo sensorial que hereda de nuestros clásicos del siglo xvii, por lo que se excede en lo superfluo y recargado de su uso. Como ocurre con aquellos que expresan luz u oscuridad: *oscuridad y luto tenebroso, brillante fulgor, fúlgido sol, encendidas llamas, inflamadas ascuas, rayos de luz brillantes, brillo radiante, fulgor de ardiente rayo, brillantes antorchas*. Gusto del Romanticismo por lo melancólico y crepuscular: *realidad sombría, región sombría, noche sombría, bosque umbrío,*

noche umbría, calle sombría, floresta umbría, gruta umbría, bosque sombrío, mar sombría, arboleda umbría, etc. Y entre la sombra y la luz, el temblor, el vacilante parpadeo de lo indeciso, el claroscuro, lo que lo pone en relación directa con nuestros poetas barrocos.

Cabe, pues, aceptar que Espronceda en la búsqueda de la expresión romántica tuvo presente el ejemplo de la poesía barroca española del siglo xvii. Claro es que el tono, las circunstancias y hasta esa misma expresión han experimentado profundas transformaciones. El que ciertos versos esproncedianos tengan resonancias gongorinas no autorizaría, en ningún caso, a establecer su paralelo Góngora-Espronceda, tan grande es la distancia espiritual y expresiva existente entre ambos poetas.

Porque en definitiva lo que Baquero Goyanes pretendía en esta breve nota encuadrable en la más pura estilística de aquellos años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, no era señalar un caso de imitación literaria sino observar y demostrar cómo ciertos rasgos expresivos de un poeta romántico pueden calificarse también de barrocos.

V

En 1956, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia dedicó un “Cuadernillo-homenaje” a Jorge Guillén. Fue el primer homenaje que se le dedicaba a quien había sido catedrático de la Universidad de Murcia entre 1926 y 1929. Dirigido por Francisco Alemán Sainz, junto a él participaron con textos, además de Mariano Baquero, Juan Guerrero Ruiz y Luis Garay, con poemas Miguel Valdivieso y Francisco Cano Pato y con dibujos los pintores Pedro Flores, Molina Sánchez, Ramón Gaya, Hernández Carpe y Muñoz Barberán. En “Tiempo y vida en el *Cántico* de Guillén”, así se tituló su colaboración, parte Baquero de que en el libro de Jorge Guillén se percibe enseguida el gusto del poeta por el despertar presente en poemas como “Luz diferida”, “Amanece, amanezco”, “Despertar”, “Mundo en claro”. El despertar supone la incorporación del ser al mundo, a la delicia de los amaneceres y al milagro de la luz que da volumen y contorno a los seres y a las cosas.

Con el despertar el poeta penetra también en el fluir del tiempo y lo relaciona con los despertares en la *Recherche* de Marcel Proust, aunque con diferencias evidentes. Frente a los opacos sonidos, las titubeantes luces, las espesas y pesadas aguas de los despertares proustianos destaca la rotunda luminosidad de los despertares de Guillén.

Y, sin embargo, tras estos despertares está la angustia del tiempo: es el deseo de tenerlo todo en un puro y duradero presente. Ahí anota una tonalidad patética en *Cántico*, porque Guillén no escamotea la inquietud, el dolor y la muerte, sino que afirma su presencia, trascendido todo por la esperanza y por el amor. Interpretación avanzada de Baquero, que ya, en 1956, entendía *Cántico* como Guillén se esforzó en asegurar una y otra vez durante años, desde que en el prólogo de su *Selección de poemas* de 1965 proclamó: “ya en *Cántico* se insinúa *Clamor*. [...] El curso temporal se recoge y adensa en el presente. Fluye, con todo, el tiempo [...] Temporalidad es mortalidad. La muerte aparece cuando se consume o es ya consumada”. Y aduce Baquero como ejemplo, en relación con esta presencia temática en *Cántico*, “La cabeza”, un poema que relaciona con el conocido soneto de Lope de Vega “A una calavera de mujer” y con un episodio procedente de la novela de Emilia Pardo Bazán *La Quimera*. Frente al soneto de Lope de Vega, en la décima de Jorge Guillén la muerte tiene una emocionada desnudez sin énfasis ni trucos.

En este ámbito de los amaneceres y los despertares se detiene Baquero en un conocido poema, “Los nombres”, porque le interesa finalmente la presencia en *Cántico* del eterno motivo de la rosa fugaz entrevisto en el poema por Guillén con una actitud nueva, la adecuada a su fe de vida, la emanada del signo vital de *Cántico*:

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas,
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

de las cosas. La rosa
se llama todavía
hoy rosa, y la memoria
de su tránsito, prisa.

Prisa de vivir más.
A lo largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil

que en llegando a su meta
corre a imponer Después.
Alerta, alerta, alerta,
yo seré, yo seré.

¿Y las rosas? Pestañas

cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

Guillén renueva el motivo tradicional y clásico porque, aunque la rosa fugaz muera, “quedan los nombres”, es decir “la esencia de su ser, su calidad de rosa, su perduración en otras rosas, el repetido milagro de su existencia”. Deslinda así el poeta el ser, su esencia, de su accidente... “ni el tiempo ni el dolor, con su constante asedio, son capaces de destruir la fe vital de Jorge Guillén”.

VI

Merecen una lectura detenida las dos reseñas que Baquero dedicó a dos libros de Vicente Aleixandre nada más publicarse, en 1953 y en 1954: *Nacimiento último* e *Historia del corazón*. Y, sobre todo, es estimulante advertir cuántos aciertos contienen, afirmaciones que se han convertido en juicios permanentes para la historia literaria. Así se advierte en los juicios del artículo dedicado a *Nacimiento último*, que como es sabido Vicente Aleixandre consideraba como “la única obra mía que no forma un organismo cerrado”. Tales aspectos son muy tenidos en cuenta por Baquero, quien prefiere, en esta ocasión, atender más a lo decididamente humano que este libro contiene en su parte más orgánica (*Nacimiento último*) y en la que el crítico advierte “carencia de énfasis”, que se pone de relieve en la “emocionante sinceridad, el desnudo patetismo de la primera parte del libro”:

este libro de hoy recoge diferentes expresiones poéticas, caracterizadas todas, sin embargo, por un algo unitario, perceptible no sólo en rasgos estilísticos, sino, sobre todo, en ese último denominador común de toda la poesía de Aleixandre: su densidad cordial, su acento intensamente humano, delicadamente emotivo. Que Aleixandre no se ha tenido nunca por poeta minoritario o hermético y que, con su obra, ha aspirado siempre a llegar a los más, no es ningún secreto, ya que el propio poeta lo ha confesado así en repetidas ocasiones. Por eso resulta admirable, en tal actitud, lo que alguna vez he llamado fidelidad a la poesía de Vicente Aleixandre. En ella, en esa fidelidad, radica la pureza lírica de su obra, el tono de su prosa, el haber evitado siempre toda concesión y todo ademán enfático en tema y expresiones.

Todo en su conjunto formando parte de la nueva poesía de Aleixandre caracterizada por esa densidad y ese acento humano y emotivo. Y hay también que reparar en la premonición final, que el crítico hace, consciente de que este libro no

es la obra maestra que se aguarda de Aleixandre, y que en efecto aparecerá al año siguiente al publicarse *Historia del corazón*, por lo que cierra la reseña afirmando prudentemente que el libro, dentro de la obra total del poeta, “ocupará siempre un puesto importante”, aunque lo matiza en las palabras finales: “lo que es tanto como decir un puesto decisivo en la lírica contemporánea española”.

Y desde luego establece muy bien Baquero el significado histórico y la trascendencia de *Historia del corazón* como se puede observar en esta reflexión o consideración en torno a *Historia del corazón*, escrita por Baquero nada más publicarse el libro y formulada como una observación personal: “la última obra de Aleixandre es no sólo la más cargada de emoción, de ternura de todas las suyas, sino también uno de los libros de la actual poesía española más rico en esas apuntadas calidades, más densamente cordial, estremecidamente humano”. O en esta otra, también sobre el poemario de 1954, al que considera “un libro unitario y compacto, una obra madura e impar, por la prodigiosa aleación que en ella se percibe de serenidad y de pasión, de emocionado sentimiento y siempre sostenida, pura y auténtica expresión poética”. O esta valoración en relación con el momento en que el libro aparece y la situación de la poesía española en esas fechas:

Esta obra bastaría para anular la antinomia emoción humana-pureza lírica que ha venido siendo objeto de polémica –unas veces de manera satírica: otras, pretenciosamente trascendental– en las letras españolas de los últimos años. De todos los posibles neorromanticismos que en nuestros días hayan podido ir surgiendo, convencional o espontáneamente, creo que el más adecuado a nuestro tiempo, a nuestra sensibilidad es este –de poder ser llamado neorromanticismo–, encarnado en el reciente libro de Aleixandre.

Y no son menos sugerentes las observaciones de Baquero en torno a la relación de esta poesía rehumanizada de Aleixandre con su condición de “historia”, con los componentes de narración o de relato de una vida que tal concepto implicaría, aunque se apresura a destacar que no por eso deja el libro de contener el indudable acento lírico: “lo poético parece desleírse en lo narrativo, en lo anecdótico, pero, sin embargo, salir intacto, pura y ceñidamente lírico de ese su paso por la que es narración, historia, realismo”. Podría pensarse que Baquero está alabando los aspectos menos poéticos (y más “narrativos”) de un libro que sorprendió justamente por su carácter realista y aun social, pero lo cierto es que todo el artículo está dedicado, desde el principio hasta el final, a mostrar detalladamente lo poético de esa representación de la vida y de la existencia que el libro indudablemente contiene, con sus objetos, con sus cosas, con sus seres.

Y, desde luego, es acertadísimo y pionero en señalar algo que la crítica posterior, y el propio Vicente Aleixandre afirmarían de toda la poesía de nuestro Premio Nobel: que el poeta cuando habla de sí mismo habla también del mundo. Baquero Goyanes lo destaca con claridad: “El poeta hace historia de su corazón pero sin prescindir de su contorno, apoyándose en él, uniéndole a su latir por el hilo de la mirada”. Así lo había dejado escrito Vicente Aleixandre en una carta de 1939 a José Luis Cano, que se conocería muchos años después, en 1986: “Mi fe en la poesía es mi fe en mi identificación con algo que desborda mis límites aparenciales, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo”.

En 1956, Aleixandre afirmaba también, en relación con la nueva etapa que abría el libro de 1954: “En la segunda parte de mi labor –*Historia del corazón*, hasta ahora– yo he visto al poeta como expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso. Y su voz... O viene desde su solidario corazón extendido, confortado por el amor, o se recoge desde el conjunto de los demás, de los que su vida es simbólica representación afluyente”.

La reseña se completa con comentarios de algunos de los poemas más significativos del libro, para concluir muy certeramente: “*Historia del corazón* es un libro unitario y compacto, una obra madura e impar, por la prodigiosa aleación que en ella se percibe de serenidad y de pasión, de emocionado sentimiento y siempre sostenida, pura y auténtica expresión poética”.

VII

De un gran interés resulta también la relación de Baquero con la poesía de Carmen Conde, aunque en principio fue muy de circunstancias. Pero es bien cierto que, en su bibliografía, el prólogo que Baquero realiza para *En la tierra de nadie* es uno de los textos mejor contruidos, dentro de su género prologal, y que contiene, en su breve extensión, ideas mejor concebidas de cuantos prólogos recibiera la obra de Carmen a lo largo de su vida.

En 1962 se publicaron dos libros suyos en Murcia: *En la tierra de nadie* y *Los poemas de Mar Menor*. Con un prólogo de Mariano Baquero Goyanes, en la colección Laurel del Sureste, dirigida por el pintor Ceferino Moreno, apareció el libro *En la tierra de nadie*. Figuraban en él un retrato de Carmen Conde, hecho por José Planes, y un dibujo de Manuel Muñoz Barberán. Se refería Baquero, que dirigía la Cátedra Saavedra Fajardo en la Universidad de Murcia, en ese prólogo, al significado del otro libro murciano de Carmen de aquel año, *Los poemas de Mar Menor*, cuando destacó

“la luminosidad, la fragancia, la matizada sensorialidad” de los poemas, “abiertos a toda la luz, delicia y musicalidad de una geografía casi mágica”.

Años después, en 1978, recordaba Baquero la edición de *Los poemas de Mar Menor*, que él mismo había dirigido, y su excepcionalidad:

Fue publicado por la Cátedra “Saavedra Fajardo”, en edición de gran formato, con espléndidas ilustraciones del gran pintor murciano Antonio Hernández Carpe y con fotografías de Abellán, relativas todas ellas a aspectos del tema cantado por Carmen Conde, el Mar Menor; ligado afectivamente a tantos recuerdos de la autora. Frente a sus tranquilas aguas, Carmen Conde desplegó un bello repertorio de temas poéticos, abarcando tanto los aspectos del paisaje, como los personajes que en él viven.

Porque queda muy claro que el paréntesis que representa *Los poemas de Mar Menor* en la poesía de Carmen Conde de los años cincuenta y sesenta, como espacio de sosiego, de descanso y de entusiasmo ante la luz y la naturaleza de su tierra natal y de su mar familiar, responde a una búsqueda por parte de la autora de un espacio en el que mitigar y apaciguar el acelerado transcurrir de su vida agitada y convulsa en aquellos años, como bien recoge su poesía, y especialmente algunos libros de aquellas fechas: *En la tierra de nadie*, *Su voz le doy a la noche*, *En un mundo de fugitivos...*

En ellos la apasionada Carmen Conde denuncia a los enemigos de siempre, el odio y el dolor, y se lamenta de la desolación que invade su existencia, tal como señalaba tempranamente Baquero Goyanes al prologar *En la tierra de nadie*, cuando destaca que es “un libro ascético, concebido en grises y negros, de una grave, dramática, sostenida belleza”. Advierte que Carmen Conde, tan rica en logros versales y estróficos, ha optado en este libro por un adecuado tono deliberadamente monocorde, “capaz de dar a la obra la severa y pura musicalidad de un canto antiguo, ritual; de un casi rezo o salmodia que, poema tras poema, se intensifica y acendra al repetirse su estructura, al reiterarse el verso o invocación inicial”. Consigue así expresar ese sentimiento contradictorio de tensión y de serenidad, para explicar esa tierra de nadie, “hecha de soledad y de amor, de apartamiento y de solicitud, de renuncia y de esperanza”. Carmen Conde, en un paisaje hecho de “dulzuras y esperanzas, de luto y de lumbre, de fango y de viento”, ha creado un mundo en el que conviven la severidad y el ascetismo, el apartamiento y la soledad, de manera que su verso

se ha hecho carne y voz de nuestro tiempo, roto trágicamente con tantas oposiciones, dualismos y conflictos, por lo que el hombre se ve una y otra vez enfrentado al hombre,

sin tregua y sin casi esperanza de concordia. La *tierra de nadie* de Carmen Conde no es cobijo frío y elegante del esteta que se segrega de sus prójimos y de sus problemas. No es la tradicional torre de marfil desde la que contemplar insolidaria y desdeñosamente un mundo turbio y confuso con el que no cabe identificación. No; esta tierra de nadie es, a la vez, paradójicamente, la de todos y cada uno de los hombres, hermanados desde una perspectiva hecha de dolorido –por incomprendido– amor.

Porque, como concluía Baquero en su prólogo, Carmen Conde logra con *En la tierra de nadie* uno de sus mejores libros, de los más bellos que ha escrito, por la compacidad de su estructura, pero también por la potencia de su gran aliento poético, y por lo alto y noble de su empeño enraizado en la tradición espiritual hispánica.

VIII

Tras la muerte en 1977 del poeta murciano Francisco Cano Pato, la Academia Alfonso X el Sabio acordó editar sus poesías completas con el título del último de sus libros, que tenía preparado para publicar: *La palabra encendida*. Se encargó de ordenar la edición y de realizar un amplio prólogo Mariano Baquero, que recopiló en la edición, además de los tres libros poéticos de Cano Pato, *El ámbito del lirio* (1943) e *Imagen y verso* (1948), y el inédito *La palabra encendida*, algunos otros poemas publicados en revistas junto a otros muchos inéditos.

El propósito era recuperar la palabra del poeta, “palabra encendida, quemada en el amor a la belleza, en el esfuerzo por trascender y superar lo que, sin ese encendimiento poético, sería palabra inerte, desprovista del vuelo y del afán creador que el poeta quiso para la suya, para la palabra genuina, pura, hondamente poética”. Comienza así su análisis y, partiendo de los propios versos de Cano Pato, establece su concepto de la poesía, su poética, entrevista en algunos de sus poemas. Así equipara poesía con fragancia, luz, eternidad, y considera su evocación de los *Ángeles* (de *Imagen y verso*) la personificación de la poesía.

La “estirpe poética” de Cano Pato, la sitúa Baquero en los poetas de la llamada generación del 27 y entre ellos Jorge Guillén, Rafael Alberti o García Lorca. En el primer libro de Cano Pato, *El ámbito del lirio*, unos versos de Jorge Guillén abren una de sus secciones. Gerardo Diego presentaría su libro *El ámbito del lirio* con un soneto, muy murciano también: “Augurio”. Pero descubre Baquero otras ascendencias que no es que sean imitaciones o remedos, sino lecturas que van forjando el espíritu de la poesía, sus formas, su lenguaje, su ritmo y sus asuntos. Precedentes que van desde la poesía barroca, Góngora y Polo de Medina a Antonio Machado y Juan Ramón

Jiménez y, tras la referencia a algunos aspectos estilísticos, métricos y temáticos del poeta murciano, señala Baquero:

la vinculación de Cano Pato a los poetas del 27 se traduce, estilísticamente, en algún rasgo tan significativo como el gusto por los superlativos cultos en –ísimo. A los poetas del 27 –entre ellos, Vicente Aleixandre– se debió ese que pudiéramos llamar rescate literario de unas formas no muy acreditadas poéticamente y que parecían propias de ciertos devocionarios decimonónicos. Cuando en la poesía de Cano Pato encontramos expresiones como “y contorno purísimo tu frente”; “donde en el vuelo muestra suavísima la pluma”; “de esas almas purísimas, de espuma”; “suavísimo recinto de aromados temblores”, etc., percibimos, con claridad, la profunda relación que tal poesía presenta con la de los citados poetas del 27.

Lo mismo sucede en el aspecto rítmico, caracterizado por el uso de determinadas estrofas y metros, que revela la íntima relación con los poetas del 27 y, a través de ellos, su recuperación de la lección más remota de la poesía barroca: “En esa misma línea está la medida, brillante y deslumbradora musicalidad que Cano Pato supo manejar siempre, maestro del soneto, de los tercetos, de las combinaciones –a la manera de la silva– de endecasílabos y heptasílabos, etc. La poesía de Cano Pato, métricamente considerada, se relaciona con lo mejor de nuestra poesía clásica de los siglos XVI y XVII”.

El amor, el hogar, la esposa, los hijos, y, entrelazado con todo ello, los temas religiosos, especialmente destacables su lectura constante de los libros bíblicos, pero también Murcia, sus pueblos, sus paisajes, su huerta, sus procesiones, su primavera, sus frutos y sus fiestas constituyen las atenciones temáticas detectadas por Baquero en esta intensa poesía, para cerrar con una referencia final y emotiva a la segura permanencia de esta palabra encendida por encima del tiempo y la muerte: “algo ha triunfado más allá de la muerte: esa permanencia de un decir poético que nos permite seguir disfrutando de la voz y de la lección de un amigo inolvidable”.

Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano (1944). “Una imagen poética de San Juan de la Cruz”, *Revista de la Universidad de Oviedo*, XIX-XX, 97-101.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949-1950). “El lenguaje poético de Espronceda”, en “Barroco y romanticismo (Dos ensayos)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 4, 728-733.

- Baquero Goyanes, Mariano (1953). “Salvador Jacinto Polo de Medina, *Los naranjos*”, *Monteagudo*, 4, 31-34.
- Baquero Goyanes, Mariano (1953 y 2011). “Vicente Aleixandre, *Nacimiento último*”, *Clavileño*, 22, 67-69. Y en *Murgetana*, 125, 279-281.
- Baquero Goyanes, Mariano (1954 y 2011). “Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*”, *Clavileño*, 27, 70-71. Y en *Murgetana*, 125, 281-284.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956 y 1984). “Tiempo y vida en el *Cántico* de Jorge Guillén”. *Cuadernillo-Homenaje al poeta Jorge Guillén*. Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 9-14. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 165-172.
- Baquero Goyanes, Mariano (1959). “Salvador Jacinto Polo de Medina, *Los claveles*”, *Monteagudo*, 26, 21-25.
- Baquero Goyanes, Mariano (1961). “El perspectivismo mágico de Góngora”, *La Estafeta Literaria*, 220, 6-7.
- Baquero Goyanes, Mariano (1976 y 1984). “Naranjos y claveles en el jardín poético de Polo de Medina”, en *Polo de Medina. Tercer Centenario*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 5-14. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 147-164,
- Baquero Goyanes, Mariano (1978 y 1984). “Carmen Conde, desde Murcia”, *Monteagudo*, 62, 5-7. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 247-254.
- Cano Pato, Francisco (1977 y 1984). *La palabra encendida*, edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 255-280.
- Conde, Carmen (1962). *En tierra de nadie*, prólogo de Mariano Baquero Goyanes. Murcia, Laurel del Sureste.