

POR ENCIMA DE LO NACIONAL. POETAS Y POLÍTICAS DEL FIN DE SIGLO EN LA ANTOLOGÍA DE
GERARDO DIEGO

José Luis Bellón Aguilera
Universidad Masaryk (Brno, República Checa)

Resumen

El presente trabajo explora las huellas o rastros de compromiso en la poesía del fin de siglo, hasta la vanguardia (esta excluida) en la antología de poetas elaborada por G. Diego, *Poesía española contemporánea* (1901-1934; reedición de 1959). Para explorar esa área de la historia literaria – época de modernistas, noventayochistas y novecentistas –, el autor propone distinguir entre «poéticas del compromiso» – con alusiones políticas abiertas y/o afiliación a proyectos ideológicos – y la aparición esporádica de lo político en los poemas; se analiza su presencia en algunos ejemplos de la antología citada y se concluye que aquella se engasta en la estetización de elementos de políticas de identidad (como en otras antologías); se comenta, como ejemplo, la «Oda a las glorias de don Juan de Austria» (1914), de Tomás Morales. A partir de una reseña (1949) escrita por Tovar del libro de Salinas (1948) sobre Darío, el autor discute el porqué de la cuestión del panhispanismo y la inclusión de modernistas, noventayochistas y novecentistas en la antología.

Palabras clave

Compromiso política identidad poetas fin de siglo antología Gerardo Diego

Introducción

En 1949 aparecía «Un Estudio de Pedro Salinas sobre Rubén Darío», reseña de Antonio Tovar (1960: 373-379) sobre el citado libro, publicado un año antes. El estilo de la misma era, según su costumbre, tan elegante como sibilino. Salinas había escrito, sin duda – explicaba –, un buen libro de filólogo, en una prosa de «estuche aterciopelado y voluntariamente apagado». El profesor y poeta del 27 veía bien a Darío como «el poeta de nuestro noventa y ocho», pero era de lamentar – se quejaba – que no viera en Rubén al vate que enarbolaba «la bandera de nuestra lengua», desentendiéndose de su destino, y ello frente a la colonización cultural anglosajona y francesa: «¿O es que haremos versos para que los lean, *with commentary*, las señoritas de los colegios yanquis?».

El lenguaje de Tovar en este texto es opaco y no queda claro a qué se refiere con las continuas alusiones a una especie de incompreensión por parte de Salinas, al que acusa de dejar intacta su relación con España (la de Darío, entiéndase, aunque pareciera que el blanco es también Salinas, o los intelectuales exiliados). Si se quiere entender la lluvia de dardos envenenados lanzada por el catedrático de Salamanca, hay que leer esta reseña entre líneas, casi como en clave. Salinas, por ejemplo, lee bien el lirismo del poeta: la paloma de Venus y el cisne olímpico como símbolos de «su siempre insatisfecho erotismo, que crudo o sublimado es tal vez el *primum mobile* de su poesía»; pero no vio que el helenismo de Rubén era vulgar por parisino, porque «el esteticismo no es el mejor camino de Atenas», algo que sí había visto un bárbaro como Nietzsche que también estuvo cerca de París en 1871 y «sabía un poco más de todo esto». La alusión a la guerra franco-prusiana y a la Comuna de París, creo, no andan demasiado lejos. Tampoco la Francia ocupada. «El “paisaje cultural” del París

de fin de siglo imprimió en Darío una de sus fallas». La lectura de Tovar es dura: Salinas ha visto el parco helenismo del nicaragüense, pero «en su labor poética no ha seguido bastante a este *otro*, que los poetas llevan casi siempre dentro», no ha visto al Darío «arrepentido y meditabundo» porque Salinas no entra en su drama interior.

No se puede negar que el catedrático español (hablo de Tovar) era un hombre sumamente inteligente, de sofisticados quiebros verbales: «En Darío hay política, pero no hay ideas sociales. [...] no es ni regional ni continental, ni menos “humanitario” – guardemos unamunesco horror a esta palabra. [...] es hispánico» (Tovar, 1960: 378). Fue la catástrofe del 98 la que hizo entrar a Darío «en lo histórico y lo hispánico, entendido, eso sí, por encima de lo nacional, pero sin llegar apresuradamente a un continentalismo rooseveltiano, en el que parece que Salinas se encuentra demasiado a gusto». Un libro autocensurado el del poeta exiliado, un libro que brilla por sus silencios: «No nos gusta hacer de inquisidores, pero lo que no se puede es callar», finaliza quevedescamente.

Tovar era, en 1949, un hombre multiposicional, de varios rostros, capaz de moverse en varios campos a la vez con soltura y facilidad. Su carrera en la alta política había terminado en 1941, tras el primer enfrentamiento con Franco, pero era catedrático desde el 42 – con 31 años – y en el campo académico su figura volvería a obtener impulso profesional a inicios de los 50 con Ruiz Giménez, llegando al rectorado. Probablemente seguía siendo un falangista convencido, si bien hasta qué punto es difícil saberlo. Seguro ya, después de 1945, no era ya un filonazi. La reseña fue escrita en Argentina, durante una estancia de un año en la universidad de Buenos Aires.

Tovar ve la dimensión política de Rubén Darío, que es, como tantos otros, poeta de muchas dimensiones. La ve no por ser fascista, sino porque una capa de su *habitus*, alimentado de sus propias ideas, está formada por materiales del campo político. El libro que le catapultó a la elite intelectual de Falange fue *El Imperio de España* (1936-1941), donde aparece varias veces la frase «España es una unidad de destino en lo universal», lema joseantoniano y punto programático de su partido. Esta obra, clave en el ideario falangista y luego en el nacioncatolicismo, es intelectualmente sofisticada y tuvo un gran impacto en la política identitaria del régimen en los años siguientes. ¿Qué significa «unidad de destino en lo universal»? Citaré un pasaje del final, bastante elocuente:

De la España del 98 acá, de la España que ha sentido la pérdida de su Imperio, venimos nosotros, los que nos queremos arraigados en todo lo antiguo y provistos de toda la crítica nueva; los que buscamos no la España de ayer ni tampoco la de anteayer, sino la España eterna, la que en la sangre del pueblo español nunca ha renunciado al yugo y a las flechas de su Imperio; la que, como la escultura de Miguel Ángel, ha sabido dormir *mentre che'l danno e la vergona dura*, (mientras el oprobio y la vergüenza duran), y despertar ahora, para los días ásperos y difíciles del Imperio. Nuestra generación obedecerá el secreto mandato de España, místicamente, en atento escuchar sus latidos íntimos, en abandono al difícil destino español, en servicio de su fuerza, como brazo de su poder. Que sólo a pocos les es dado sentir y ver con claridad el futuro destino de España. (Tovar, 1941: 75)

Se mencionan los lugares nodales de la identidad españolista que permanecen hasta hoy: el 98, los «arraigados» y dotados de «crítica nueva», la elite («solo a pocos») que busca la España eterna e íntima, en el cuerpo de cada uno. Esto es literatura comprometida, en un sentido parecido al que puede serlo cualquier manifiesto. La obra finaliza con alusiones a Carlos V y un mapa del mundo imperial del siglo XVI, repartido entre España y Portugal,

«imperio doble» de Lisboa a Sevilla, «momento de unidad (1580-1640)». «Hoy, el Imperio de España, desunido y casi sin voz en el mundo, tiene aún como vínculo dos lenguas imperiales sobre las que reconstruirle el alma. ¡Arriba España!» (Tovar, 1941: 77). Reconstruir; con la ayuda del fascismo italiano, del nacionalsocialismo alemán y del Estado Novo de Salazar. ¿No estaba Tovar pensando en todo esto al leer el Darío de Salinas?

1. La voz esencial de América y el fin de la Belle Époque

Con el texto que he comentado quería mostrar que la poesía de Darío es un nudo de atención en el que se concentra un debate fundamental de política identitaria. Un nudo que ha intentado desatarse muchas veces ayer y hoy, sin éxito, pero que se ha creído deshacer en varias ocasiones. Así, en 1967, en *Casa de las Américas*, se polemizaba sobre el estatus real de un Rubén revolucionario, para evitar dejarlo en manos de la reacción, como sucedió con dictadores como Somoza; se hacía del poeta un Bolívar de las letras, «voz de América: una voz esencial de América» (Moro, 2015: 47). No sé si estas apropiaciones de Darío, como tales actos performativos que al enunciarse realizan la acción que significan, tienen efectos de realidad más allá de lo ideológico. Tal vez dependa del apoyo de instituciones y eventos que, a base de repetir algo, a lo mejor lo hagan existir. Uno se pregunta hasta qué punto se puede usar, moldear, trastocar un poema o poética para apoyar la propia concepción del mundo, apropiándose de la de otros, si esa poesía tiene una lógica interna que no puede borrarse o reprimirse a pesar del olvido, o si la tradición, que siempre es invención, usa y abusa de la ontología histórica de aquello que reinventa.

Obviamente, no se trata sólo Darío y el modernismo, sino de sus efectos en los movimientos cercanos – noventayochistas, regeneracionismo, novecentismo – del fin de siglo, por lo que toca a la relación compleja de su estética y literatura con España y Europa, durante la creación de la identidad hispanoamericana – «nuestra América» – descolonizada (Schulman, 2002; Aching, 1997), si bien la prosa juega en este sentido un papel tan o incluso más importante que la poesía, considerando que muchos de los escritores se ganaban la vida como periodistas.

La preocupación por lo identitario toca fibras muy profundas del inconsciente político, conectadas con la energía emocional de los arquitectos de comunidades imaginadas. Las construcciones identitarias nacionales y supranacionales hispanoamericanas coexisten en contextos periféricos y frente al imperialismo (Blanco Aguinaga, 2007). El tema es inabarcable y la poesía – el caso que nos concierne –, una parte pequeña de la historia, pero no ajena a los cataclismos que vive esta época de extremos que será el siglo XX.

La *Belle Époque* se ahogó en el barro de Verdún. En vísperas de la Gran Guerra, coyuntura que coincide con la crisis de la Restauración, tiene lugar en el campo intelectual español un relevo generacional, que culmina en una transformación en polo dominante del nódulo filosófico de Ortega y Gasset. Síntoma de ello – de acuerdo con el análisis de Costa Delgado (2017) – son dos manifiestos de carácter performativo de la Generación del 14: «La Joven España» (1910) y el de la «Liga de Educación Política Española» (1913), presentada públicamente en 1914, con la conferencia de Ortega «Vieja y nueva política».¹ Lo que sucede en las antologías de poesía españolas del auge del modernismo a los atisbos de las vanguardias, es que reflejan un desplazamiento de energías creativas: el abandono de los

¹ Costa clarifica el uso conceptual del término «generación», distinguiendo «modos de generación», «unidad generacional» y «conexión generacional».

elementos más modernistas o decadentistas y la focalización paulatina de los poetas en proyectos políticos nacionales, como el liberal impulsado por Ortega o los parafascismos de la época, hasta el falangismo, «una poesía cada vez más comprometida con las realidades nacionales» (Phillips, 1986: 34). Es lo que puede desprenderse del citado estudio de Phillips sobre las antologías *Parnaso español contemporáneo* (José Brissa, 1914), *Los mejores poetas contemporáneos* (Pedro Crespo, sin fecha, aproximadamente 1915) y *Poetas españoles contemporáneos del siglo XX* (Ramón Segura de la Garmilla, 1922), puesto que las anteriores, *La corte de los poetas*, (de Emilio Carrere, 1906), y *La Musa nueva* (de Eduardo de Ory, 1908), son marcadamente modernistas. Hay algo más, importante: las antologías citadas son antiacadémicas, intentan consagrar poetas periféricos y poco reconocidos, carecen de bibliografías, notas, etc., frente a la más académica de J. F. Montesinos, *Die Moderne Spanische Dichtung* (1927).

En este sentido, las célebres obras antológicas de 1934 de Federico de Onís y las de 1932-1934 de Gerardo Diego – de la que me ocupo en este trabajo – son más importantes por lo que suponen de estandarización del concepto de lo literario y lo poético. Ambos hispanistas procedían de las redes orteguianas, eran muy respetados y poseían una legitimidad simbólica considerable; Gerardo Diego, además, como profesor-poeta, se hallaba en dos campos a la vez, el académico y el literario, lo que le confería una legitimidad especial, a la hora de intervenir en la configuración de una Norma literaria. Federico de Onís no tenía acceso directo a las redes intelectuales y de poder que formaban el tejido social alrededor de Diego, desde 1926 cuando marcha a Puerto Rico y luego a Nueva York.

Por tanto, la antología de Diego de 1934 no es solo un mapa de la poesía, la canonización o autobombo del 27 – sin sus mujeres, con excepción de Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre –, una construcción de canon, sino también la realización de una ideología de lo literario, engastado en un mundo identitario particular, en lo que se refiere al fin de siglo.

2. *Inclusos y excluidos*

El objetivo de mi trabajo consistía en encontrar las huellas del compromiso en la poesía de fin de siglo a la vanguardia (esta excluida) – época de modernistas, noventaiochistas y novecentistas – en la famosa antología de G. Diego, *Poesía española contemporánea*.² Una antología es, básicamente, construcción y legitimación de un canon (García 2017). La primera antología de Diego tenía un carácter de autobombo generacional, frente al más inclusivo o histórico de la segunda; ambas quedaban confusas y mezcladas en la reedición de 1959, que es la que ha entrado en las aulas, donde nos enseñaron a leer. Cabe preguntarse por los poetas excluidos de esta antología de poetas – según la expresión del editor –, algo que se viene haciendo recientemente (así, la resucitación de las mujeres poetas) y sobre lo que queda mucho por hacer.³ El producto resultante es políticamente correcto – para 1934 y 1959 – y moralmente intachable, cerrado a todos los reproches y censuras.

² He usado la cuarta edición (1968) de la reedición de 1959, de la que las sucesivas reimpresiones dan una idea del éxito obtenido. Se trata de una obra muy conocida que no hace falta describir.

³ «Quedan ahora excluidos muy dignos poetas contemporáneos. Por de pronto, los que cultivan una poesía aún “siglo XIX”, impermeable a la fertilización rubeniana: una poesía académica, noblemente anacrónica. O una poesía regionalista y dialectal, resto del naturalismo fin de siglo. O una poesía del

Diego incluye en la segunda (y luego final) básicamente a los modernistas, noventayochistas y adláteres, sin que los criterios sean muy claros, como tampoco lo es la denominación al uso de novecentistas. El modernismo, «esplendorosa renovación de las esencias y modos poéticos», es reconocido por el editor en el prólogo de 1934 como el movimiento que revoluciona la poesía en lengua española. Diego, gran poeta y excelente profesor, supo elegir bien, con alguna metedura de pata – en mi opinión – gloriosa, como esos versos de Unamuno: «Salamanca, Salamanca, / renaciente maravilla, / académica palanca / de mi visión de Castilla» (79) (y más abajo «florón de literatura»). Una antología no siempre es acertada en cuestiones poéticas, sino que pueden aflorar versos que solo son «buenos» por el toque mágico del nombre del autor. En la segunda antología del 34 esto no es frecuente, pero sucede. Es claro que también el toque del antólogo es mágico, a la hora de consagrar a los autores selectos; el reconocimiento es un capital simbólico que vale su peso en el oro invisible de los escritores: prestigio. G. Diego, por cierto, sitúa sus poemas aproximadamente en el centro de la reedición de 1959 (p. 377 y ss.), al final de la de 1934.

No se trata únicamente, sin embargo, de seleccionar buenos poemas. Diego, dijimos, incluye a los poetas del modernismo, del 98, etc., lo que provoca más preguntas: quiénes son los modernistas, quiénes los del 98, quiénes los del 14 o novecentistas. Se ha señalado que la lectura del modernismo como un movimiento esteticista, opuesto a otro supuesto noventa y ocho, ha quedado atrás entre la vieja «cacharrería crítica» (García, 2010: 215-257). La partición de un 98 comprometido de jóvenes revolucionarios, y un modernismo decadente y vendido a la ideología burguesa del capitalismo imperialista (Blanco Aguinaga 2007), es reduccionista. En realidad, si se observan ambos momentos literarios con atención, con el tiempo parecen fusionarse y tomar la forma de un animal bicéfalo. Claro que hay algo real en la arbitraria dicotomía, que tiene que ver con los rituales de interacción de los actores, con las redes de contactos y los eventos, manifiestos y publicaciones resultantes. Agrupar por generaciones a los autores tiene sentido sólo si se constata que han existido interacciones entre ellos, que se intentaba o construía un proyecto determinado. El análisis de manifiestos y trayectorias profesionales de firmantes arroja luz sobre la evolución de los creadores, p. ej. el del poeta y periodista Andrés González Blanco, que no aparece en la antología de Diego pero sí en otras citadas por Phillips, o Ramón de Basterra, más conocido (véase Costa, 2017).

En determinados casos sí se puede hablar del Noventay ocho como de un movimiento intelectual concreto, y del modernismo como una corriente estética más autónoma creativamente, una forma de escribir a la que no son ajenos muchos escritores del 98, menos aún los novecentistas. De nuevo, surge la cuestión de la política identitaria: el 98 está centrado en España, es castellano-centrista, pero el modernismo es panhispánico, y ello independientemente de la nacionalidad u origen de los escritores. Sin embargo, ¿qué son, en este sentido, las *Sonatas* (1902-1905)? ¿Qué quiere decir Unamuno en 1901 cuando habla del «sobrecastellano», o Basterra al exclamar: «Tejamos ahora, la Sobreespaña. Unamos a los superhispanos» (Rodríguez Puértolas, 2008: 106)? La inclusión en *Poesía española contemporánea* de Darío, y la expresión de Diego en el prólogo del 34, «un nicaragüense, a pesar de serlo», «única excepción obligada», a mí, particularmente, me hacen pensar que la cuestión es más contradictoria y compleja, puesto que, en la España del franquismo, el castellano-centrismo del 98 tuvo una fortuna canónica inesperada, a través de los intelectuales comprometidos de Falange. Lo que sí puede afirmarse es que alrededor de 1914,

arroyo, con materiales de plebeya y efectista calidad. O una poesía fácilmente pintoresca, abandonada a la holgura del tópico de teatro» (Diego (ed.) 1968: 21, prólogo de 1934).

con «Vieja y nueva política», el Modernismo, que había revolucionado la poesía española, se agota al no lograr adaptarse al contexto de la política española.

3. *El sujeto volátil*

¿Es posible una poesía comprometida modernista? El cliché del esteticismo Modernista se ha sobrepasado. «Hay política de la forma como hay política del contenido» – señalaba Eagleton (2010: 17) –, una frase que puede matizarse o discutirse, pero que, pensando con las entrañas, tiene razón. Lo importante es la lógica interna del poema, la ideología en la que se sustenta y la Norma literaria del campo. Qué se tematiza y cómo es crucial. Tan ingenuo es no ver política en la «Salutación del optimista», como lo contrario, verla por todas partes. La cuestión estriba en ver qué tipo de compromiso tiene lugar en los poemas, porque política en literatura y compromiso son dos cosas diferentes.

Una poética del compromiso no es posible antes de que haya una idea del compromiso del poeta. Esto puede significar muchas cosas. Primero, todos estamos comprometidos con el propio inconsciente ideológico que nos habita (Rodríguez, 2011: 329; García, 2017: 13). Personalmente, asocio la expresión «poética del compromiso» a, por ejemplo, Sartre, Brecht y Alberti, pero también a los poetas falangistas y no falangistas que escribían para el Movimiento. El realismo socialista fue un compromiso con el socialismo, en el contexto de la Guerra Fría. «Compromiso» implica además pensar una obra, la propia obra, con relación al campo político y con un proyecto político determinado: en un sentido, se puede afirmar que la otra sentimentalidad fue un movimiento comprometido con el marxismo y con la poesía. Este «y» copulativo (en cursiva) es, aunque pequeño, lo más problemático. Sin el nacimiento de la figura del intelectual a partir del caso Dreyfus, y del 98 en España, no se entiende el compromiso (algo que han señalado muchos, José Carlos Mainer o Santos Juliá Díaz, a partir de la obra de Pierre Bourdieu). Los falangistas y adláteres escriben tan belicosamente en tiempos de guerra civil y después. Lo que sucede es que, como puede leerse, todo está mezclado y hay que desbrozarlo cuidadosamente evitando que surjan los *a priori*, ya que en cuestiones de política y compromiso parece a menudo que todo el monte es orégano.

«Comprometerse» significa arriesgarse, ponerse en peligro. El término sartriano de *engagement* carece de ese matiz; en inglés se habla del *commitment* de un escritor (*to engage*, además de otros significados, tiene uno del léxico militar: entablar combate con un enemigo). «Comprometerse» es también pactar, hacer un compromiso; hay además un sentido que no está, o está olvidado, en la expresión «literatura comprometida», que es el de prometerse en casamiento, algo que suena un poco cursi pero que puede leerse. Y como en casi todos los matrimonios, el maridaje entre literatura y política no es fácil, al menos no en las formaciones sociales burguesas, en las que hay un sujeto libre, creador y autónomo, y existe una cosa que se llama literatura, concebida como creación de este sujeto autónomo para un público. La única forma de ver todo esto para evitar que la expresión «literatura comprometida» – quizás demasiado abierta, desprotegida a los errores – acabe aplicándose a toda composición literaria en la que aparecen alusiones claras a la política, es tener en cuenta la configuración del campo literario, analizar socio-históricamente el espacio de producción y recepción.

Históricamente, la expresión «comprometida» la entiendo en el contexto de la Guerra Fría, cuando los actores del campo comparten el nuevo lenguaje del existencialismo sartriano. No es únicamente, pero también, el grado o intensidad de la tematización como

una búsqueda de un espacio de atención, más el voluntarismo ético kantiano. Por lo demás, la política no siempre está presente en la literatura, hay grados de autonomía creativa. La misma estetización se puede considerar una toma de posición sólo en relación con la configuración del campo. En el momento en que Sartre escribe su *¿Qué es la literatura?*, es difícil no acordarse de la idea existencialista de la «vida auténtica», embarcada en algo que no sea solo superficialidad y vacío del mero ser alienado y su conciencia desgraciada (o no). Una decisión ética por un ideal más allá de la prosaica cotidianeidad. Y así, independientemente de lo mal que esté escrita, se concebirá una poesía profunda por comprometida, frente a una poesía superficial por esteticista, una partición errónea anclada en la de espíritu / materia, pero sobre todo en una moral escogida libremente. En este sentido, literatura de compromiso implica una aceptación voluntaria, consciente, del escritor de ponerse al servicio de una ideología (consciente) política. «Consciente» es más que problemático, como señalé: la imagen del escritor o intelectual crítico, «una especie de *sujeto volátil*», que por esencia se movería siempre por encima del mundo, más allá del bien y del mal, y que sólo después, «voluntariamente (por un acto “intencional” de consciencia política o ética), se decidiría a *bajar* al nivel cotidiano, *comprometiéndose* (pero esto sería ya una excepción *a posteriori*)» (Rodríguez Gómez, 2015: 38). Por encima del mundo o por encima de lo nacional. (El distanciamiento de Brecht es otra historia.)

Por todo ello es mejor hablar de poemas, y hay poemas en los que se despliega o tematiza una cuestión vinculada a un ideario político. Hablamos de vinculación. La política en escritores y poetas es un algo informe y estetizado, literaturizado, contemplada a través de una mirada intelectual marcada por el propio *habitus* de escritor que llamo «mirada literaria» – porque también hay un compromiso con los envites y retos del campo literario. Esta política puede entenderse más bien un sentimiento como de pertenencia, una afectividad igualitaria o conservadora dependiendo del ideario político, relacionada con redes sociales y rituales de interacción, pero también con estrategias para encontrar un lugar propio en el campo (Moreno Pestaña, 2013: 200). Puede manifestarse como tematizaciones abstractas y estéticas del universalismo, la justicia, la solidaridad, o, el destino de la nación de España, la virilidad de sus hombres o la belleza moral de sus paisajes humanos. El tema religioso puede ser vinculante en el sentido de que puede conectarse con lo político, pero no directa ni obligatoriamente. Yo personalmente no recomendaría, nunca, confiar de las buenas intenciones de un artista. «Ser sincero es ser potente», exclamaba Rubén en un poema incluido por Diego en la antología (p. 34). Yo no lo tengo tan claro, no en el 2017. Si eso fuera así, no estaría escribiendo esto ni discutiríamos hoy de los poemas. Es posible que la cuestión del compromiso en sentido general tenga que ver con escribir un tipo de literatura para un público determinado, y así situarse en el interior del campo. Y a más politización de la escritura, paradójicamente, menor efecto político real. Porque una cosa es teorizar el compromiso y otra llevarlo a la práctica, hacer escritura comprometida.

4. Inventario de poemas

A continuación, voy a dedicarme a los poemas y poetas de la antología que tocan los temas que he mencionado; luego comentaré dos ejemplos y finalizaré las reflexiones en la conclusión.

Los primeros poemas que tocan cuestiones identitarias aparecen ya al inicio de la antología: «Al rey Oscar» (poema núm. 6, pp. 34-36, de *Cantos de vida y esperanza* (1905))

y la «Salutación del optimista» (7, 36-48, *Cantos de vida y esperanza*).⁴ Estos poemas exaltadores del panhispanismo son muy famosos y muy comentados, p. ej., Aching (1997: 55-79).⁵ Sólo añadiría una nota: el tono de poeta porvenirista de esta salutación (hay otras, como la «Salutación al Águila», de *El canto errante* (1907), no incluida en la antología) recuerda a la Égloga IV de Virgilio, una de las lecturas favoritas de Rubén Darío, quien lo menciona al inicio del poema. Esta influencia o reinención del vate romano ha sido señalada, ya hace mucho (Saavedra, 1935). La información resulta superflua, como de crítica hidráulica (de fuentes), pero quería señalarla no sólo por los aparentes parecidos en la tonalidad, ritmo y cadencia del verso (y quizás ni eso, por razones prosódicas), sino también por la cadena de asociaciones o ecos capaz de generarse en su lectura, dependiendo del lector: la égloga IV de Virgilio fue interpretada por diversas tradiciones (la romana imperial y la cristiana) como un texto profético, visionario, por razones que no puedo desarrollar aquí.⁶ Contiene la anunciación mesiánica de un mundo nuevo en ciernes, poema de esperanza por la llegada edad de oro. Obviamente, la lógica interna ideológica de ambos poemas es completamente distinta, pero cabe señalar la posible cadena de asociaciones políticas, p. ej. en una persona de ideas políticas e identitarias como Antonio Tovar: Roma, Imperio, lengua, Fe, raza, «sangre de Hispania fecunda», y el silencio sobre la América precolombina.

El último poema de Rubén antologado por Diego es «La Cartuja» (21, 55-58, *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914)), de ecos religiosos y penitenciales, quizás parte del Darío «arrepentido y meditabundo» al que aludía Tovar en la reseña que comenté al inicio de este trabajo. La temática religiosa, al menos en la parte anterior a las vanguardias, abunda en otros poetas, así la selección de Miguel de Unamuno.

Dejando aparte poemas asimilados a los noventaiochistas – como Unamuno –, los *Campos de Castilla* de Antonio Machado o los de su hermano Manuel y sus «Castilla» (4, 138-139, *Alma* (1902)) y «Felipe IV» (5, 139-140, *Alma*), porque son muy conocidos, creo que cabe destacar, como parte del magma identitario, dos composiciones de Eduardo Marquina, situado antes de los Machado: el fallido – por rimbombante – «Estrofas votivas» y el interesante «El balcón de la armería» (poemas 4 y 5, pp. 120-123, *Canciones del momento* (1910)). A estos dos poemas les siguen dos de contenido religioso, la «Invocación a Santa María de Roncesvalles» (6, 123-124) y la «Predicación de San Francisco» (7, 124-125), ambos del libro *La poesía de San Francisco de Asís* (1927). Y, al final, dos retablos poéticos de varios poemas cortos inéditos, «Camoens» (8, 126-129) y «Santiago Rusiñol»

⁴ En adelante localizaré los poemas de esta forma: número de la ordenación y página (en la edición que manejo, Taurus, 1968), obra de procedencia y su fecha (la primera vez que la señale).

⁵ Incluso traducido al latín, como en *Thesaurus*, XXII, 3, 1967, por el jesuita Manuel Briceño. (Nótese: 1967, el año del evento del Rubén revolucionario.)

⁶ Son los versos 4-10, anunciando un nuevo orden, el regreso de la edad de oro de Saturno, una *nova progenies* (traducida como «raza», si bien no es lo mismo, obviamente), con el nacimiento de un niño; cito la traducción de B. Segura: «Ya ha llegado la última edad que anunció la profecía de Cumas. La gran hilera de los siglos empieza de nuevo. Ya vuelve también la virgen, el reino de Saturno vuelve. Ya se nos envía una nueva raza del alto cielo. Únicamente, a ese niño que nace, con quien terminará por fin la edad de hierro y surgirá la edad de oro para todo el mundo, tú, casta Lucina, ampara: ya reina tu Apolo» (ed. Alianza, 1981: 42). *Progenies* significa «descendencia» (en la sacralización medieval, probablemente, se leería como «linaje»). A qué alude Virgilio no se sabe a ciencia cierta. Probablemente una nueva descendencia de la familia imperial de Augusto. En el cristianismo se asimiló al nacimiento de Jesucristo, que coincide más o menos con las Saturnales paganas, fiestas celebradas en el templo de Saturno (del 17 al 23 de diciembre, y el 25 con el solsticio de invierno).

(9, 129-132), este un famoso pintor y escritor catalán (1861-1931). No se incluyen poemas de su libro *Tierras de España* (1915).⁷

En segundo lugar, resaltan los versos patriótico-viriles de Enrique de Mesa, de 1908: «Ya conocéis mi destino. / Soy poeta y español, / y no quiero más que sol / y mujer en mi camino». Si bien las composiciones antologadas no despliegan esos temas.

Tercero, Tomás Morales (1884-1921), autor que frecuentaba a otros escritores modernistas canarios igual que él como Saulo Torón Navarro (1885-1974) – no antologado por Diego – y Rafael Romero Quesada, «Alonso Quesada» (1886-1925), que sí está. De Morales subrayaría obviamente su «Oda a las glorias de don Juan de Austria» (3, 198-200, *Las rosas de Hércules* (II, 1919)) y, quizás, «Ha llegado una escuadra» (6, 208-209, *Las rosas de Hércules* II). Más abajo volveré sobre este escritor, pues comentaré la oda.

Después de Morales aparece el santanderino José del Río Sáinz, con unos poemas épico-militares, «La Guardia Prusiana» (6, 216-217), de encendido tono marcial elogiando la valentía de los prusianos durante la Gran Guerra, y el antibelicista «Detrás del frente» (7, 217-219), ambos de *La belleza y el dolor de la guerra* (1922), subtítulo (no en la antología) «Versos de un neutral»; finalmente, «San Sebastián de Garabandal» (8, 219-220) de *Versos del mar y otros poemas* (1924 y 1925), sobre la localidad montañesa cántabra, «que tiene un nombre grave y guerrero / de verso suelto del Romancero», pero no he sido capaz de encontrar dónde.

El caso de Antonio Espina (en quinto lugar), es especial, por contraste quizás ideológico. Diego consigna su éxito de público y crítica y que dirigió «en unión de Joaquín Arderius y José Díaz Fernández, el semanario republicano de extrema izquierda *Nueva España*, Madrid, 1929-1931» (Diego (ed.), 1968: 255). Destaco los poemas «Don Cacique (Óleo)» (7, 261-262) y las críticas a la cultura libresca en «Fin de Lectura» (8, 262-263) y «Sofrosine» (4, 269), todos del libro *Signario* (1923). El tono de «Don Cacique» – un excelente poema – es interesante, por retomar el tema del caciquismo que, en el liberalismo progresista decimonónico, era considerado uno de los males de España. Pero no es un poema de fin de siglo, ni siquiera modernista (tampoco los versos de José Moreno Villa, que podrían leerse como politizados, por la crítica social: «Caramba 85» (13, 232, de *Carambas* (1931)). El poema de Juan José Domenchina que se inicia con los versos «Contemplad y exaltad el aplomo con que toma / su desayuno el mayorazgo» (12, 271-272, de *Dédalo* (1932)), parece un eco de «Don Cacique», y por su deformación grotesca del mundo aristocrático puede leerse casi como una parodia del modernismo.

De Ramón de Bastera (1888-1928) escogería el soneto «Pensamiento andariego» (2, 291, de *Las ubres luminosas* (1923)), el intrahistórico «Aldeanos» (3, 291-292) y el elogio a los «Remeros» vascos (4, 292), que bogan «con prestancia / noble, como lanzones, cuando entraron en Francia / o en el Milanésado los tercios de Castilla», ambos de *La sencillez de los seres* (1923); también el poema V del retablo «La espera. (Soliloquio de Virulo a los veinte años, entre un rimero de libros de la Biblioteca Nacional)» (9, 297-301, de su personaje literario-mítico, el homónimo *Virulo (Las Mocedades)* (1924)), que finaliza con un encendido: «Mas, ¡oh gozo!, mi ánima es del linaje / del granito barroco de España, gris y duro, / pero hecho a perdurar en aires de futuro, / aspirando a grandezas en bravas contorsiones. / También he de grabar, en mi sillar, leones».

⁷ Publicado en Madrid – Buenos Aires, Renacimiento, sin fecha (pdf. disponible en línea en <archive.org>).

Con Espina, Moreno, Domenchina y Basterra, la presencia de técnicas vanguardistas se entrecruza como un eco a lo que pueda quedar de la poesía de fin de siglo. La temática que podríamos denominar «españolista» se fue intensificando paulatinamente tras el impacto del llamado noventa y ocho, acompañado de los evidentes matices, el vasquismo de Basterra, por ejemplo. El declive en el uso de las formas métricas y tonalidad del lenguaje persiste un poco más, incluso si los temas del modernismo, hacia 1914, ya no están. La fase de transición ha sido denominada también como «posmodernismo», y en ella se incluye a Tomás Morales.

5. Las glorias de Tomás Morales

Antes de la conclusión, comentaré la «Oda a las glorias de don Juan de Austria» (véase el anexo) del canario Tomás Morales, ejemplo de poema identitario, estéticamente modernista, algo contradictorio en sus planteamientos de fondo, tanto en lo que se refiere a la ideología literaria como a las ideas políticas desplegadas.

Procede del libro *Las rosas de Hércules* (II, 1919), de la sección formada por cinco poemas titulada «Himnos fervorosos».⁸ Apareció con anterioridad en París en *Mundial Magazine*, dirigida por Rubén Darío, en julio de 1914, justo el mes que empezó la guerra.

Esta «oda» consta de 76 versos de arte mayor, pentadecasilabos – un tipo de verso usado en poesías románticas y modernistas – de ritmo trocaico, dactílico y compuesto, organizados en serventesios de rima consonante (ABAB) no encadenada.⁹

Las estrofas son individuales en contenido, lo cual da una sensación de cuadros, o viñetas, lo que evita la monotonía a fuerza de plasticidad y viveza descriptiva. Este largo poema narrativo cuenta la batalla de Lepanto a través de la figura de don Juan de Austria, comandante de la flota. Está conformado por una serie de cuadros estróficos que, tras una introducción de dos estrofas en la que se invoca la grandeza del encomiado, describen la salida de la flota la víspera de la batalla (estrofas 3-9), la noche (10-12), el amanecer y avistamiento de la flota turca (13-15); sigue el posterior choque naval (16-17), y la conclusión, con una especie de coda que envía a lo que siente el autor (18-19).

La cita que sigue al título es del evangelio de Juan (I,6): «Hubo un hombre enviado por Dios, que se llamaba Juan», lo que resulta algo irreverente, al asimilar la figura del Bautista al bastardo de Carlos I y Bárbara Blomberg. No da mucho sentido, salvo el eco bíblico invertido; el poema tiene algunas referencias ornamentales que me ha resultado imposible verificar, como los hipocampos de la armadura (v. 8).

Como poema narrativo, muy plástico, por estar formado a base de dibujos impresionistas, el efectismo principal reside en llamados al lector para que se fije en los distintos contingentes que forman la flota, como si se viera a través de los ojos de un marinero, soldado, del mismo comandante, o tal vez, de «otro soldado que era poeta» (v. 47), en alusión seguramente a Cervantes, cómo no. Todo el poema, con un tono que recuerda las «salutaciones» de Rubén es una narración retórica y aparatosa de una especie de desfile, en la que la atención se concentra en la prestancia corporal y épica del comandante, los imponentes buques de guerra, los banderines de mástiles, las imágenes de partes del barco

⁸ Accesible en línea es la edición de 1956 (Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario), primera conjunta de los dos tomos, aparecidos en 1919 (Libro II) y 1922 (Libro I). Hay edición anotada e introducida en Cátedra (2011), a cargo de Oswaldo Guerra Sánchez.

⁹ Véase Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso* (México, Colecc. Málaga, 1975), pp. 62-63.

(con su léxico marinero), etc., y no en la batalla como tal, a la que apenas se le dedican cinco versos.

La parte del centro, la noche antes de la batalla, es la más conseguida (vv. 37-48). La energía y vitalidad de la descripción, el movimiento casi agresivo de la poderosa flota se detiene al llegar la noche. Todos se quedan a solas con sus pensamientos antes de la batalla, el elogiado don Juan de Austria entre ellos: «Llegó la noche. Tu alma, abarcando futuras huellas, / glorias soñaba sobre el alcázar, donde arrogante / vio tu silueta la muchedumbre de las estrellas: / ¡tal vez prendadas de la belleza del Almirante!». Es obvio que este hombre, además de ser retratado en su belleza masculina – quizás homoeróticamente –, es un ser estetizado, postromántico o (post-)modernista, no el histórico noble despiadado que ordenó la destrucción total de la población andaluza de Galera y la muerte de sus habitantes (hombres, mujeres y niños), durante la guerra de las Alpujarras, poco antes de Lepanto. Sea como sea, estas estrofas centrales plasman dónde lo público, exterior y visible, se hace privado e interior; diríase que carecen de épica, pero más que nada tienen un tono de romanticismo rezagado, casi intimista. Ahí aparece el soldado poeta que sueña: «Y en la alta noche, cuando en el sueño todo callaba / —único digno de ser consorte de tus acciones—, / otro soldado que era poeta, también dejaba / viajar su ensueño por las doradas constelaciones...». Las grandes acciones y palabras románticas se interiorizan y hacen más personales. Esta parte contiene un par de metáforas notables: «Mientras, solemne, la vía láctea de blancos velos / era la estela de un gran navío, del que la luna / —áncora rota— fue abandonada sobre los cielos» (vv. 42-44); de hecho, la imagen de la luna como un ancla trozada podría leerse como vanguardista (casi cubista, o lorquiana).

El poema une el tono descrito de la grandilocuencia retórica, sin el empalago pomposo de las «Estrofas votivas» de Marquina, con el sensualismo de la descripción impresionista del cielo nocturno, de las telas, maderas, barcos, mar y cuerpos: puras superficies donde la historia no está presente, solo vagas referencias al Imperio, a la religión, al inicio y final, con imágenes patrióticas, pero sin histeria patrioter. Las «razas coaligadas» del inicio no se entienden en sentido biológico (parafascista), sino que puede leerse como una palabra poética que procede de Rubén.

El final nos sitúa en los estereotipos del 98: «¡Yo al mar invoco para estas honras a tus derechos, / y oscuro hijo de aquel Imperio que hoy se derrumba, / un ditirambo pone mi alma sobre tus Hechos, / y un estandarte negro, mi mano, sobre tu Tumba!». Así que el poema brotó de la imaginación del autor, que contemplaba la tumba del encomiado don Juan (de Austria). La mirada literaria de la voz del poema ha dejado volar la imaginación, elevarse desde la realidad que se desmorona, decepcionante, hacia una evocación poética. Más allá de la delectación de la escritura en las superficies, en «la piel de las cosas» (expresión de J. C. Rodríguez), hay una nostalgia imperial, o al menos lo parece, pero no sé si es más una cuestión estética que una cuestión de ideología patriótica o nacionalista. Es posible que sea ambas cosas.

Sin embargo, la historia no acaba aquí. A pesar de esa especie de nostalgia imperial, el poema puede leerse, en el contexto de la Gran Guerra, como aliadófilo, siendo Juan de Austria el símbolo de una forma de europeísmo (Guerra Sánchez, 2014: 39). Ciertamente, el poema viene seguido, en el libro, de un «Canto conmemorativo» de la victoria aliada en 1918, así como el «Canto en loor de las banderas aliadas», que inicia la sección del libro, y publicado primero en *Ecos* el 26 de septiembre de 1917; este último incidía en lo mismo (y tenía dos versiones, una posterior en la que Rusia no aparecía, por la revolución bolchevique y el armisticio con Alemania). Sin embargo, leído de forma directa, sin tener en cuenta el

espacio de producción y recepción del texto, esto no se ve, no se percibe.¹⁰ Y ese es el problema fundamental de las antologías: producen un canon que, en parte, está cortado a la medida ideológica del autor y de las expectativas de recepción. Leída sola, digamos, por un lector medio, la «Oda a las glorias de don Juan de Austria» se presta a ser interpretada como una chorrada ideológica parafascista muy bien escrita. Las huellas de compromiso están ahí, aunque la batalla sea más literaria, más estética que otra cosa. Está lejos del excelente poema antibelicista de José del Río Sáinz, «Detrás del frente», pero cerca de su violento «La guardia prusiana». Estos modernistas y postmodernistas eran tipos llenos de contradicciones.

Conclusión y reflexiones finales

J. Rodríguez Puértolas inicia su «“Canon” de *La literatura fascista española*» – la expresión y cursiva es de Carlos Blanco Aguinaga – con Basterra y otros modernistas como Eduardo Marquina (Rodríguez Puértolas, 2008: 39, 103). Cabe plantearse si hay un «germen» ya inoculado de ideología identitaria que lleva del desplazamiento hacia lo nacional, el abandono de los preciosismos formales y temas decadentistas, hasta el fascismo, conforme la situación política se va tensando, o si es una lectura *ex post*. Porque modernistas o vanguardistas, poetas los hubo de todo pelaje político. Sí es cierto que Diego (estudiado también por Rodríguez Puértolas) no ocultó, al parecer desde antes de la guerra, sus simpatías políticas: «Ernesto Giménez Caballero había publicado ya en 1927 un artículo dedicado a “Gerardo Diego, poeta fascista”» (Rodríguez Puértolas, 2008: 256); y que luego pasó su tiempo escribiendo poesía comprometida con los nacionales, elogios en verso al bando sublevado, a la aviación italiana y a la División Azul. Poemas que ya nadie lee porque, como tanta literatura sincera y comprometida, ruborizan a cualquier lector que no esté comprometido con el compromiso de lo que está leyendo (lectores que son fascistas no porque leen a José Antonio, sino que leen a José Antonio porque son fascistas).

Personalmente, lo que sucede es que la historia literaria española, a nivel escolar, está mal contada, eso lo sabemos todos, pero no nos esforzamos en construir otra historia literaria porque no hay manera de horadar el legado de piedra. Primero, alrededor de la Gran Guerra sucede un relevo generacional en el campo cultural, pero también en el campo político, y un traspaso del centro de atención del campo literario de lo «viejo» a lo «nuevo». Eso se refleja en las historias de la literatura, algunas de las cuales, además, están hechas por los protagonistas de ese relevo. El animal bicéfalo modernista-noventaiocho es el momento de transición. Segundo, a pesar de que pareciera que el 27, la Edad de Plata, fue el centro, lo cierto es que la estructura del campo literario es más compleja y su historia más abigarrada, empezando porque hay una literatura en torno al 14 que fue relegada a un segundo plano, puesto que todo giró en torno al 98 y al 27, en torno al Imperio y el panhispanismo según los falangistas y nacional-católicos. Y hay mitos que se fosilizan en el imaginario. Del género literario, para qué hablar.

Los antólogos construyeron una imagen histórica del campo literario no falsa, sino adecuada a su visión personal del mismo, al mismo tiempo desinteresada e interesada. Me explico: *Poesía española contemporánea* muestra una fotografía borrosa y parcial del campo literario del momento, pero con apariencia de objetividad científica y de absoluto desinterés

¹⁰ No digo «contextualización» porque este concepto se queda corto para comprender la lógica interna del poema: no hay un exterior – interior del texto, ningún lenguaje funciona aisladamente.

por lo que no sea puramente literario, incluyendo los escarceos identitarios de algunos modernistas y postmodernistas. Pero sus inclusiones y exclusiones, y el mismo hecho de presentar los poemas de sus poetas de forma descontextualizada, suponen una neutralización doble: una neutralización académica de la historicidad del hecho literario y una imagen de la poesía española sesgada por la propia poética del autor. Y todo esto es algo, creo, de más calado y más efectivo que un batallón de poemas comprometidos. Porque a más apariencia de autonomía creativa, más efectos políticos. Es ahí donde hay que excavar.

Obras citadas

Aching, G. (1997), *The Politics of Spanish American Modernismo: by Exquisite Design*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

Blanco Aguinaga, C. (2007), «Noventayocho y Modernismo», en Blanco Aguinaga, C. (2007), *De restauración a restauración: ensayos sobre literatura, historia e ideología*, Sevilla, Renacimiento, pp. 141-165.

Costa Delgado, J. (2017), *La generación del 14 y la génesis de la teoría generacional en Ortega y Gasset: un estudio de sociología del conocimiento*, Tesis doctoral, Universidad de Cádiz (leída 16 de junio de 2017).

Diego, Gerardo (ed.) ([1959] 1968), *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus.

Eagleton, Terry (2010), *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal. Trad. Mario Jurado.

García, M. Á. (ed.) (2017), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades.

Guerra Sánchez, O. (2014), «Los Himnos fervorosos: el compromiso de Tomás Morales con las banderas aliadas», *Moralía. Revista de Estudios Modernistas*, 12, pp. 30-48

Moreno Pestaña, J. L. (2013), *La norma de la filosofía. La configuración del patrón filosófico español tras la Guerra Civil*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Moro, D. (2015), «La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performativo de Casa de las Américas», *Anclajes*, vol. 19, no. 1, pp. 40–52.

Phillips, A.W. (1986), «La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época», *Inti: Revista de literatura hispánica* [en línea], no. 24, Article 3. [Consulta: 9 noviembre 2017]. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/3>.

Rodríguez Gómez, J. C. (2015), *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, Madrid, Marcial Pons.

Rodríguez Gómez, J. C. (2011), *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Granada, Universidad de Granada.

Saavedra Molina, Julio (1935), *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Prensas de la Universidad de Chile.

Rodríguez Puértolas, J. (2008), *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal.
Schulman, I. A. (2002), *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México City, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo Veintiuno Editores.

Tovar, A. (1960), *Ensayos y peregrinaciones*, Madrid: Ediciones Guadarrama.

Tovar, A. ([1936] 1941), *El Imperio de España*, Madrid, Ediciones Afrodiseo Aguado, en *Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hispánico* <<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0564.pdf>> [29-4-2016]

Anexo

«Oda a las glorias de don Juan de Austria»

Fuit homo misus a Deo, cui nomen erat Johannes.

Tal fue el resumen que, como ejemplo de altas jornadas,
se dio a los hombres para recuerdo de tus conquistas;
y así tres razas para tu empeño coaligadas
te saludaron con las palabras evangelistas.

Por vanagloria del magno triunfo imperecedero 5
Marte y Neptuno se congraciaron en tu aventura:
Mano de Numen fue la que entonces filó tu acero
y esmaltó en oro los hipocampos de tu armadura.

¡Sol de Corinto! Tus resplandores su frente ornaron;
la isla Trinacria viera el ilustre vuelo aquilino 10
cuando a su orden trescientas gaviotas se desplegaron
oscureciendo la azul llanura del Mar Latino.

¡En marcha! Y lentos, cabeceando, pasan flotantes
nobles escudos, doradas proas, recias amuras,
bajo un revuelo de gallardetes altisonantes, 15
suntuoso ornato de las soberbias arboladuras

¡Son las de Roma! Sus vigorosas leyes severas
al sol pregonan los orgullosos fastos papales:
bordadas llevan en el jacinto de las banderas
la Tiara augusta sobre las Llaves pontificales... 20

¡Son las Duxarias! En sus carenas de ébano y plata
las venecianas pompas cimentan su gloria pública:
el aire signan con su estridente signo escarlata
los pabellones galardonados de la República...

¡Son las del César! Mástiles llenos de gonfalones 25

donde Felipe grabó la empresa de maravillas:
cabe el severo color morado de los pendones
el columnario “Plus Ultra”, emblema de las Castillas...

¡Para tres flotas, tres Capitanes! Y a su gobierno,
Marco Colonna, de quien las famas guardan memoria; 30
el Marqués bravo, de los Bazanes orgullo eterno,
y el condotiero, pavor de mares, Andrea Doria...

Y en la alta nao, que a todas vence por su apariencia
y el estandarte de la Gran Liga tremola ufana,
Tú, que al donarle la aristocracia de tu presencia, 35
sólo por eso, nombrada fuera “La Capitana”...

Llegó la noche. Tu alma, abarcando futuras huellas,
glorias soñaba sobre el alcázar, donde arrogante
vio tu silueta la muchedumbre de las estrellas:
¡tal vez prendadas de la belleza del Almirante! 40

Ellas sirvieron de luminares a tu fortuna;
mientras, solemne, la vía láctea de blancos velos
era la estela de un gran navío, del que la luna
—áncora rota— fue abandonada sobre los cielos.

Y en la alta noche, cuando en el sueño todo callaba 45
—único digno de ser consorte de tus acciones—,
otro soldado que era poeta, también dejaba
viajar su ensueño por las doradas constelaciones...

Amanecía: tras el misterio de las neblinas
se vio a lo lejos la poderosa flota sultana 50
como un pasmado volar de ingentes aves marinas,
partiendo en plata la raya de oro de la mañana...

¡Son las Turquescas! Bajo la libre racha sonora,
sus recias quillas la mar dividen de orgullo plenas:
son como alfanjes resplandecientes bajo la aurora, 55
las medias lunas en el remate de las entenas...

Se acercan... Fieras para el combate se alzan las manos.
¡La alta epopeya dará al triunfante palma completa!
¡Santiago el Grande guía la rabia de los cristianos,
y en el coraje del otomano lucha el Profeta! 60

Y frente a frente para el supremo trance violento,
la artillería retumbó torva su voz salvaje,
y el mar fue sangre, y el cielo incendio, y horror el viento
que unió las jarcias para la furia del abordaje.

Y en el momento de más fiereza de la jornada, 65
¡florón invicto sólo guardado para tus glorias!,
y en el momento de más fiereza de la jornada,

las enemigas naves se hundieron bajo tu espada,
que era en tu mano la del Arcángel de las Victorias...

¡Don Juan de Austria! ¡Sol de caudillos! Hispania avara
de ti recibe su más sonora pompa guerrera:
tu heroico nombre, cuya grandeza Carlos legara
para decoro de la alta popa de una galera...

70

¡Yo al mar invoco para estas honras a tus derechos,
y oscuro hijo de aquel Imperio que hoy se derrumba,
un ditirambo pone mi alma sobre tus Hechos,
y un estandarte negro, mi mano, sobre tu Tumba!

75