

Zacarías Zuza Brun y sus *Poemas del buen amor*

MIGUEL D'ORS

PRESENTACIÓN

Tanto para los historiadores de la Literatura española como para los de la Navarra en particular, Zacarías Zuza Brun es un desconocido. Ni siquiera autores tan informados como Manuel Iribarren y José María Corella¹ parecen tener noticia de este notable poeta de Irurozqui.

Llamé la atención sobre él, con la brevedad que la ocasión imponía, en una conferencia que, con el título de «Aproximación histórica a la poesía navarra de la posguerra», dicté en el Museo de Navarra (Pamplona), el 4 de enero de 1979, dentro del Seminario de Profesores organizado por la Dirección de Educación de la Excma. Diputación Foral de Navarra².

Transcurridos desde entonces casi cuatro años, la situación no difiere perceptiblemente: ningún estudioso se ha ocupado del poeta, sus obras permanecen inaccesibles para el gran público, y en consecuencia ni siquiera en su Navarra se le conoce.

Con ánimo de subsanar esta injusticia -agravada sin duda por ser muy considerable la calidad literaria de la obra poética de Zacarías Zuza-, ofrezco hoy a los interesados estas páginas que sólo aspiran a presentarles la figura y el libro a mi juicio más valioso de este destacado navarro.

I. EL HOMBRE

Zacarías Zuza Brun nace en el pueblo de Irurozqui, valle de Urraul Alto, el 9 de diciembre de 1896. Fue el tercero de los siete hijos del matrimonio formado por D. Félix Zuza Eslava y D.^a Concepción Brun Garralda. Don Félix se dedicaba a la construcción, y con su trabajo y el apoyo de hermanos y parientes logró para su hogar una situación desahogada. A su muerte el poeta escribirá una bella elegía, recogida en el libro *Rutas azules*, en la que también

1. Cf., respectivamente, *Escritores navarros de ayer y de hoy*, Editorial Gómez, Pamplona, 1970, e *Historia de la Literatura navarra*, Ediciones «Pregón», Pamplona, 1973.

2. El texto de mi intervención fue publicado en 1980 por la misma Dirección de Educación.

MIGUEL D'ORS

alude Zuza a sus hermanos, todos, al parecer, alejados entonces de la casa paterna. La mayor, Angelina, que fue religiosa y residió en Barcelona, murió a los 22 años. Telesforo, que cursó la carrera de Derecho, emigró a la Argentina hacia 1924. Los demás -Teresa, Antonia, Antonio y Emilia- se dispersaron por España. A Doña Concepción dedicará también el poeta un soneto, aparecido en el mismo *Rutas azules*, aunque en él no dice nada concreto sobre la personalidad de su madre.

Otro soneto, de marcadas y anacrónicas tintas románticas, publicado en el libro *Auras*, evocará la imagen de las ruinas del castillo de Irurozqui, que presidieron la infancia de Zacarías:

Duerme el alto y rojizo torreón
A la gloriosa sombra del pasado
Y la historia en sus muros se ha encerrado
Como un perpetuo y hondo panteón.

Cuando a cruzar aciertes ¡peregrino!
Por este melancólico sendero,
Detén el paso, haz alto en tu camino

Y escucha las historias medioevales
Que con acento dulce y lastimero
Te cuentan esos arcos ojivales.

Las campanas de la ermita de Santa Fe, del cercano Epároz, cuyos sones acompañaron los primeros años del poeta, resonarán por mucho tiempo en su alma, como revela un prolijo romance, *Nostalgia*, recogido también en *Auras*:

¡Campanario de mi ermita,
Qué bien suenan tus campanas!

Cuántas veces he escuchado
Vuestros sonidos, campanas,
[.....] ..
En esos días solemnes
Inolvidables... de gala
En que al saludar al día
Con sus sonrisas el alba
Hacia la ermita, de niño,
Tan alegre caminaba!!!
Aún resuenan en el pecho
Y repercute en el alma
Tras largo tiempo de ausencia
A través de la distancia
La voz solemne... sonora
De esas benditas campanas
Cuando pausadas y graves
Allá en la altura doblaban
Invitando hacia el santuario

Donde la patrona se halla
[.....]
Y ese canto me conforta,
Me da valor... esperanza
Y a su recuerdo bendito
Recobra fuerzas el alma
Y se olvidan los pesares
Y se acorta la distancia
Y en mi pecho va muriendo
Lentamente la nostalgia...

¡Campanario de mi ermita,
Muy bien suenan tus campanas!
¿Cómo en mi triste destierro
Podré jamás olvidarlas?

Como tantos otros muchachos de aquella Navarra, Zacarías siguió la vocación sacerdotal, en la que le había precedido un tío paterno, D. Zacarías Zuza Eslava, que llegó a profesor del seminario de Vitoria y a canónigo y chantre de su catedral, y que actuó en aquella ciudad como secretario de cámara del obispo D. José Cadena y Eleta, navarro de Pitillas, que luego se lo llevaría consigo a Burgos.

Quizá por influencia de este tío, el futuro poeta ingresó, a la edad de diez años, en el seminario de Vitoria, del que pasaría después, acaso también en seguimiento de D. Zacarías Zuza Eslava, al de Burgos.

Concluida su formación, es ordenado subdiácono el 29 de junio de 1919; diácono el 20 de setiembre de ese mismo año, y sacerdote, en Pamplona, el 23 de noviembre, con dispensa de edad. Ya por entonces es conocido en Irurozqui y sus cercanías por sus habilidades como cazador y pelotari.

Su primer destino es el de ecónomo de Zabalza, muy cerca de Irurozqui. Pronto es nombrado párroco de Adoáin, pueblo también muy próximo al de su nacimiento. Pero apenas comenzada la dictadura del general Primo de Rivera, el joven sacerdote es llamado a filas y cumple su servicio militar, como capellán castrense, en Pamplona y sus alrededores. Poco después su hermano Telesforo se va a la Argentina, y tras él, en 1925, D. Zacarías.

En los primeros tiempos de la emigración sirve como coadjutor en Tandil, pueblo equidistante entre Buenos Aires y Bahía Blanca³. La sensibilidad y el fervor religioso, se desbordan en su alma, y D. Zacarías confía sus sentimientos al verso. Sus preocupaciones primordiales, sin embargo, no son las literarias, como bien notó el prologuista *de Auras*, que se oculta tras las iniciales M.A.M.⁴

3. No puedo responder de la absoluta exactitud de las noticias biográficas relativas al período argentino de D. Zacarías. Ni el obispado de Bahía Blanca ni su seminario han contestado a mis peticiones de información. Tengo que basarme en los datos que poseen los parientes navarros del poeta, datos lógicamente algo vagos e incompletos. Agradezco especialmente a mi buen amigo Jesús Tanco Lerga, emparentado, por su matrimonio, con la familia Zuza, su valiosa colaboración. De todos modos, las noticias aquí recogidas amplían y corrigen las que ofrecí en mi conferencia citada.

4. «Versos que no pensaron publicarse, y que, por ende, no hicieron delirar al poeta con los laureles del mañana».

Los poemas le nacen *ex abundantia cordis*, ajenos a las inquietudes que los *ismos* de la vanguardia venían manifestando ya desde algunos años antes; fieles, ante todo, a la sensibilidad y la fe del poeta y a sus humanidades bíblicas, grecolatinas y modernas, y destinados principalmente a exteriorizar las diversas emociones que inundan y parecen a punto de hacer estallar el corazón de aquel joven sacerdote emigrado, separado de los suyos y fascinado por las incontables bellezas de la Creación. Estos poemas, escritos durante los primeros años de la etapa argentina de Zuza, se recogen en *Auras*, volumen impreso en Tandil en 1927⁵.

Trasladado el poeta a Lobos, y luego a Magdalena, localidades ambas muy cercanas a Buenos Aires, continúa su carrera literaria. Hacia 1931 publica una novela alegórica de contenido religioso, *Hacia la cumbre o La Gran Señora*, de muy poco interés artístico, que lleva un prólogo del Dr. Andrés Calcagno⁶. Desde mayo de 1932 hasta julio de 1937 la tarea sacerdotal de D. Zacarías se desarrolla en Marcos Paz, cerca también de Buenos Aires. Allí ejerce el poeta navarro una intensa actividad pastoral, de la que son indicio la fundación de la Acción Católica local y de la congregación de Hijas de María y la construcción de la torre de la iglesia parroquial. Es significativo el hecho de que en 1972, con ocasión del primer aniversario de su muerte, los feligreses y sacerdotes de Marcos Paz descubriesen una placa en la parroquia en memoria de aquel cura que sólo había dedicado un lustro a aquella comunidad, y aun eso cuarenta años atrás...

De Marcos Paz pasa D. Zacarías a San Pedro, a orillas del río Paraná, también en la provincia de Buenos Aires, donde permanecerá hasta 1949. Allí en San Pedro no debía de sentirse el poeta de Irurozqui muy lejos del ideal de *aurea mediocritas* que expresó con finura en el soneto *Mi Sueño*, de *Rutas azules*:

Una casita blanca entre el bosque
Y en ella mucha luz, libros y flores;
En el parque mil pájaros cantores
Y nidos por los cerros y ramajes.

Sobre la mesa versos como encaje
Forjados en los yunques soñadores;
Y una paz sin recuerdos ni dolores
En la casa, en el alma y el paisaje.

Despertar con el sol. Dormir sin pena,
Tras el parco yantar, la siesta buena.
Tras el rezo, mi canto más sonoro.

Ese es mi sueño. Soledad sutil
En el campo, con lunas de marfil,
Perfumes de heno y naranjales de oro.

5. Tall. Gráf. Vitullo Hnos., Tandil, 1927.

6. S. d. El prólogo está fechado en La Plata en octubre de 1931.

Es bien notorio el recuerdo -creo que no inconsciente- de la *Epístola moral a Fabio*:

Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.

Esto tan solamente es cuanto debe
naturaleza al simple y al discreto,
y algún manjar común, honesto y leve.

La filatelia, el trato con los niños, la conversación, que siempre le gustó, y la correspondencia con sus familiares del otro lado del mar ocuparon el tiempo que el ministerio sacerdotal y las letras dejaban libre al poeta en su *beatus ille* sampedrino. San Pedro le inspiraría un *Tríptico*, dedicado a todos sus feligreses, que recogió en su segundo libro poético, *Rutas azules*, editado en San Pedro el año 1942⁷, con prólogo del Dr. Calcagno (que ahora aparece como Vicario General del Ejército).

En 1949, D. Zacarías hace un viaje -que no sería el único- a España y a su nunca olvidada Navarra. Ese mismo año aparece en Bilbao, muy modestamente presentado, su mejor libro, *Poemas del buen amor*, editado por Artes Gráficas «Grijelmo» y prologado por Francisco Javier Martín Abril. Está dedicado al embajador de Argentina en España, D. Pedro Radío, y al obispo de Bahía Blanca, y se ofrece como un homenaje del poeta a la Argentina.

Aunque dos hermanas de D. Zacarías, Antonia y Emilia, que ejercían como maestras en Santurce, al parecer consiguieron para él una capellanía grata y económicamente bien dotada, el poeta regresó a la Argentina enseguida. Su residencia será ahora Bahía Blanca, como para hacer realidad lo que él mismo había escrito en el poema *El bardo*, de *Auras*: «mi sino es caminar». En Bahía Blanca -desde donde todavía volverá alguna vez a Navarra⁸- será nombrado canónigo y arcedián de la catedral, y se dedicará también a la enseñanza, como profesor del seminario y encargado de clases de Geografía Humana en la Universidad. Allí aparece su último libro, *Sendas blancas*, en junio de 1971⁹, y allí cae enfermo D. Zacarías -con uno de sus habituales catarros de invierno- el 17 de agosto de 1971. Su corazón está debilitado, en parte por el abuso del tabaco, y el 2 de septiembre fallece, a consecuencia de una embolia femoral, en el Hospital Español de aquella ciudad.

7. Imprenta Montero, San Pedro, 1942.

8. Precisamente en 1949 comienzan a aparecer poemas suyos en la revista navarra *Pregón*. He podido ver los de los números 21 (otoño 1949), 23 (Semana Santa 1950), 31 (Semana Santa 1952), 37 (otoño 1953), 41 (otoño 1954), 51 (Semana Santa 1957), 67 (Semana Santa 1961), 103 (Semana Santa 1970) y 107 (Semana Santa 1971). En los 23, 31 y 51 se repite, con distintos títulos, el soneto que en *Poemas del buen amor* figura como *Oración al Señor crucificado*. En los 37 y 67 se copia *El chopo*, perteneciente a aquel mismo libro. De él proceden también *Tarde de otoño*, que se recoge en el n.º 21 de *Pregón*, y *Sendas perdidas*, que aparece en el 41. En los 103 y 107 hay sendas composiciones inéditas: *La Dolorosa* y *Hoy estarás conmigo en el Paratso*.

9. S.e., Bahía Blanca, s.a. La fecha del libro me ha sido comunicada por la familia de D. Zacarías.

Es bien notorio el recuerdo -creo que no inconsciente- de la *Epístola moral a Fabio*:

Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.

Esto tan solamente es cuanto debe
naturaleza al simple y al discreto,
y algún manjar común, honesto y leve.

La filatelia, el trato con los niños, la conversación, que siempre le gustó, y la correspondencia con sus familiares del otro lado del mar ocuparon el tiempo que el ministerio sacerdotal y las letras dejaban libre al poeta en su *beatus ille* sampedrino. San Pedro le inspiraría un *Tríptico*, dedicado a todos sus feligreses, que recogió en su segundo libro poético, *Rutas azules*, editado en San Pedro el año 1942⁷, con prólogo del Dr. Calcagno (que ahora aparece como Vicario General del Ejército).

En 1949, D. Zacarías hace un viaje -que no sería el único- a España y a su nunca olvidada Navarra. Ese mismo año aparece en Bilbao, muy modestamente presentado, su mejor libro, *Poemas del buen amor*, editado por Artes Gráficas «Grijelmo» y prologado por Francisco Javier Martín Abril. Está dedicado al embajador de Argentina en España, D. Pedro Radío, y al obispo de Bahía Blanca, y se ofrece como un homenaje del poeta a la Argentina.

Aunque dos hermanas de D. Zacarías, Antonia y Emilia, que ejercían como maestras en Santurce, al parecer consiguieron para él una capellanía grata y económicamente bien dotada, el poeta regresó a la Argentina enseguida. Su residencia será ahora Bahía Blanca, como para hacer realidad lo que él mismo había escrito en el poema *El bardo*, de *Auras*: «mi sino es caminar». En Bahía Blanca -desde donde todavía volverá alguna vez a Navarra⁸- será nombrado canónigo y arcediano de la catedral, y se dedicará también a la enseñanza, como profesor del seminario y encargado de clases de Geografía Humana en la Universidad. Allí aparece su último libro, *Sendas blancas*, en junio de 1971⁹, y allí cae enfermo D. Zacarías -con uno de sus habituales catarros de invierno- el 17 de agosto de 1971. Su corazón está debilitado, en parte por el abuso del tabaco, y el 2 de septiembre fallece, a consecuencia de una embolia femoral, en el Hospital Español de aquella ciudad.

7. Imprenta Montero, San Pedro, 1942.

8. Precisamente en 1949 comienzan a aparecer poemas suyos en la revista navarra *Pregón*. He podido ver los de los números 21 (otoño 1949), 23 (Semana Santa 1950), 31 (Semana Santa 1952), 37 (otoño 1953), 41 (otoño 1954), 51 (Semana Santa 1957), 67 (Semana Santa 1961), 103 (Semana Santa 1970) y 107 (Semana Santa 1971). En los 23, 31 y 51 se repite, con distintos títulos, el soneto que en *Poemas del buen amor* figura como *Oración al Señor crucificado*. En los 37 y 67 se copia *El chopo*, perteneciente a aquel mismo libro. De él proceden también *Tarde de otoño*, que se recoge en el n.º 21 de *Pregón*, y *Sendas perdidas*, que aparece en el 41. En los 103 y 107 hay sendas composiciones inéditas: *La Dolorosa* y *Hoy estarás conmigo en el Paratso*.

9. S.e., Bahía Blanca, s.a. La fecha del libro me ha sido comunicada por la familia de D. Zacarías.

ZACARIAS ZUZA BRUN Y SUS POEMAS DEL BUEN AMOR

- 1) Poemas de la naturaleza.
- 2) Poemas argentinos.
- 3) Poemas del dolor.
- 4) Poemas religiosos.

Poemas de la naturaleza

Omnipresencia de la naturaleza

La naturaleza es, sin duda, el gran tema de *Poemas del buen amor*. No sólo porque aparece con rango de la máxima importancia en los sonetos de la primera y la cuarta serie, y también en los argentinos (es decir en 30 de las 50 composiciones de que consta la obra), y porque inspira los mejores poemas de todo el conjunto, sino también porque su presencia se extiende a los sonetos religiosos y del dolor. En ellos, en algunas ocasiones, la naturaleza proporciona al poeta motivos con los que comparar o simbolizar situaciones de la propia intimidad:

Siento el plomo de tantos pensamientos
como un cielo que pesa sobre el llano¹¹.

leemos en *Cansancio*. Y en *Nostalgia*:

Cae un velo de ausencia en las floridas
sendas de mis canciones más queridas
como la nieve sobre verdes huertas.

En *Suena tu voz*, y dirigiéndose a Dios, dice Zuza alegóricamente:

Tu voz mi pena y mi dolor sosiega
y el agua fresca de tu gracia riega
el huerto pecador de mis sentidos¹².

Además, en los poemas religiosos de Zuza Brun la experiencia de Dios a menudo aparece enmarcada en la naturaleza:

Te vi en mi huerto, al filo de la aurora,
con tu suave blancura de azucena

dice el poeta en el primer soneto del *Tríptico del buen amor*. En el segundo insiste:

11. En las citas, siempre que sea conveniente, corregiré la puntuación, a menudo deficiente, de los poemas.

12. También en el segundo soneto del *Tríptico de la ausencia* se lee: «No es mi mayor dolor ver agostado/ por el jardín en luto mi rosal./Ni el ver que se ha secado el manantial/que daba riego amable a mi sembrado.» Y en el tercero del mismo tríptico: «Levanta, corazón, que ya la aurora/llega al borde del alma y la ilumina./[...]/La gris montaña de la pena, ahora,/se enciende con el alba purpurina./Y baja al valle y hacia ti camina/el día con su veste cegadora.»

MIGUEL D'ORS

Por la tarde en hervor de manantiales
entre almendros en flor te paseabas.
[.....]
No te escuché. Más tarde te alejabas,
cansado de esperar, por los trigales.

Y en el tercero presenta el encuentro con Dios también sobre un fondo paisajístico: flores, yerba, un otero, unos campos y un valle.

En la naturaleza, por otra parte, el Creador se hace visible al poeta, que dice en el segundo soneto del *Tríptico de la adoración*:

Te contemplo, Señor, en la armonía
de los astros que ruedan en la altura.
En la quietud eterna de la hondura.
En la noche estrellada y en el día.

En los campos poblados a porfía
de visiones de paz y galanura.
En los cendales de la fuente pura.
En la flor y en la casta melodía.

Te contemplo, Señor, cuando amanece...
Y en la tarde serena que fenece
envuelta en un crepúsculo de oro.

En el bronce que toca la oración.
Y en la clara alegría y en la unción
con que el mundo tu nombre dice a coro.

Por esto en el primer poema de este mismo tríptico Zuza dice a Dios que no desea una vida plácida, sino inspiración para cantar la gloria divina, pero dando por supuesto que esa inspiración le viene directamente de la naturaleza, donde se le manifiesta la absoluta Belleza de Dios:

Sólo quiero la gama de rumores
que conocen el viento y los alcores,
para engendrar el verso más triunfal.

Lo que atisba la mente iluminada.
¡Tu belleza, Señor, desparramada
en el ave, la flor y el manantial!

En el segundo de los poemas del *Tríptico del buen amor* el poeta ha desoído la llamada del Buen Pastor y lo ve alejarse tristemente. Pero entonces oye el canto de una tórtola y ve cómo de inmediato el macho acude amoroso a su reclamo :

La tórtola gimió por el alcor
y acudiendo a la cita del amor
voló raudo el esposo enamorado.

Y en este episodio de la naturaleza siente el poeta como un ejemplo y un estímulo hacia el amor de Dios:

Entonces comprendí todas tus penas;
me levaté, y rompiendo mis cadenas
rompí en sollozos y corrí a tu lado.

Este sentido trascendente de la naturaleza nos explica por qué las ansias del poeta se proyectan hacia ella en el soneto *Cansancio*, perteneciente al ciclo que he llamado del dolor:

Felicidad del pájaro tan leve.
Risa del agua. Liviandad de nieve...
¡cómo os sueñan las ansias tan secretas!

Ala. Fuente. Suspiro. Una canción...
¡Dónde hallará mi pobre corazón
la paz, en un nocturno de violetas!

y por qué en *Lo que tú quieras* dice a Dios que le quite todo, si así lo desea, pero añadiendo:

Déjame sólo lo que tú ya sabes...
Mi sed de auroras y de tardes suaves,
mis pájaros, mis rosas y mis versos.

El poeta necesita ese reflejo, esa vía de acceso a la Divinidad que es para él la naturaleza.

En la naturaleza es donde, en otros casos, experimenta Zuza el sentimiento de la ausencia de Dios:

Tu voz, Señor, no suena por mi huerto.
Ni tu aliento se enciende por sus rosas.
Ni cantan tu oración las armoniosas
aguas claras, en lírico concierto.

¿En dónde estás, Señor, que ya no acierto
mi camino, de líneas tan borrosas?

dice al comienzo del *Tríptico de la ausencia*.

Y sin Dios la naturaleza pierde todos sus encantos, como se lee en el primer soneto del *Tríptico del buen amor*:

¡Señor! ¡sin ti qué triste es la mañana!
¡Cómo llora tu ausencia la campana
y callan de dolor todas las aves!

Por último, en *Bodas*, cúspide no literaria pero sí, indiscutiblemente, teológica de los *Poemas del buen amor*, incluso la muerte, sentida como gozosa unión definitiva del alma con Dios, es poetizada con varios motivos paisajísticos, como habrá ocasión de ver más abajo.

Todo lo observado demuestra la importancia que la naturaleza tiene en el libro de Zuza. Pero centrémonos ahora en los poemas directamente dedicados a ella.

El paisaje en el tiempo

De entrada, es preciso notar que en las páginas de este poemario la naturaleza no se presenta simplemente desplegada en el espacio *sub specie aeternitatis*, sino como paisaje sumido en el universal fluir de la temporalidad; como «paisaje en el tiempo». Por esto el libro de Zuza hace pensar en la pintura impresionista y en Claude Monet y su empeño de representar la catedral de Rouen vinculándola en cada cuadro a uno de los huidizos instantes de su temporal existir.

Esta inserción del paisaje en el tiempo se realiza en bastantes ocasiones mediante alguna explícita referencia estacional (incluso, por tres veces, referencia a un concreto mes del año). En varios poemas ésta viene ya dada por el título: *Cánicula, Verano, Mañana de abril, Mayo, Primavera, Junio, Tarde de otoño, Alba de verano* y en cierto modo también *Oro de Pascua*, ya que este tiempo litúrgico se sitúa en la primavera. En algunos sonetos¹³ la o las referencias están solamente en el texto. En otros faltan estas referencias explícitas, pero la presencia de ciertos motivos característicos permite adscribir las composiciones a un determinado momento del curso anual. Pasajes como

Claridad de palomas. Voz de nidos.
Se abre el capullo del amor del día.
Inciensa el prado, en rítmica armonía,
los cielos de sonrisas encendidos.

La mañana se puebla de balidos,
versos de agua y campanas de alegría.
Se ha roto el alba en la policromía
de los campos y montes florecidos.

Silba el tordo en mi huerto. La frescura
del valle es un beso de dulzura
como promesa de horas halagüeñas.

(Hora prima)

o como

Dicen su himno de flores los perales.
El huerto entona el verso de las rosas.
Y en los frescos sembrados, rumorosas,
ondean sus banderas los trigales.

13. *Los vencejos, Motivo, Paisaje.*

Peinan su cabellera los sauzales
junto al río de voces armoniosas
y llenan de canciones melodiosas
la mañana feliz los manantiales.

Nidos que tiemblan. Henos en sazón.
Palpitan como un ancho corazón
alás, flores, los valles y las lomas.

Surgen de lo hondo voces de delirio.
El campo es verde. El día como un lirio
blanco de margaritas y palomas.

(*La canción del campo*)

y algunos más¹⁴ sitúan los respectivos sonetos en un tiempo inequívocamente primaveral. Y, por otra parte, es obvio que, aunque ninguno de sus motivos permita encuadrarlos concretamente en la primavera o el verano, ni *Hora undécima* ni *Quietud* son paisajes de otoño o invierno.

Quedan, por consiguiente, como únicos poemas en que la naturaleza no se muestra inmersa en una estación sino como extraña de la temporalidad, con un sentido ucrónico, *El camino*, *Luceros*, *La tórtola* y *El chopo*.

Hay que notar que, con la sola excepción de *Tarde de otoño*, todos los paisajes estacionalmente temporalizados de *Poemas del buen amor* se sitúan en la primavera o el verano¹⁵, lo que podría interpretarse como un indicio -sobre el que será preciso volver más adelante- de que en el libro de Zuza el mundo se presenta «como promesa de horas halagüeñas» -es un verso de *Hora prima*- o como plenitud cumplida, y no como decadencia o anonadamiento. Exceptuemos *Mayo*, donde a la descripción del esplendor primaveral le sigue, en fuerte contraste, una melancólica confesión personal:

Cuánta luz por las sendas, ¡qué alegría
de rosas rodeando la alquería!
Y yo sin rumbo, triste peregrino.

Alma sin sangre, soledad en todo,
¡aún espero mi Mayo en un recodo
como una Cruz en medio del camino!

Pero a esto será necesario volver más tarde.

Otro procedimiento de temporalización del paisaje, presente en la gran mayoría de los sonetos del libro de Zuza, es la alusión a algún determinado

14. Dos ejemplos: «Un aroma de malvas y tomillos/envuelve al soto. Con ardor, los grillos/desvelan a la noche por los claros./Cruzan las flechas del amor, cual aves/rumbo a los huertos, mientras voces suaves/llenan el hontanar de nombres raros.» (*Voces en la noche*); «Cuece el horno del sol el blando pan/del sembrado con rito misterioso./Y en el surco se asoma presuroso,/rompiendo en vida, el trigo, con afán./[...]/La mañana es un lirio. En las vertientes/cantan a dúo pájaros y fuentes/y el valle es todo nidos y colmenas» (*Rutas blancas*).

15. En la primavera *Los vencejos*, *Mañana de abril*, *Mayo*, *Primavera*, *Oro de Pascua*, *Voces en la noche*, *Hora prima*, *La canción del campo* y *Rutas blancas*; en el verano *Canícula*, *Verano*, *Motivo*, *Junio*, *Paisaje* y *Alba de verano*.

momento del día. Ciertos títulos -*Luceros*, *Mañana de abril*, *Voces en la noche*, *Hora prima*, *Hora undécima*, *Tarde de otoño* y *Alba de verano*- vinculan ya la descripción paisajística al incesante curso de las horas. En éstos y casi todos los demás casos el texto del poema contiene alguna alusión de ese tipo. *Mañana de abril*, *Hora prima*, *Quietud*, *La canción del campo*, *Rutas blancas* y *Alba de verano* se sitúan expresamente en momentos matinales; *Canícula*, *Verano*, *Motivo* y *Primavera* en la plenitud del día; *Junio*, *Hora undécima* y *Tarde de otoño* recogen instantes del ocaso. Más delicados todavía en la percepción de la temporalidad, *Luceros* y *Voces en la noche* cantan la transición del atardecer a la noche.

En *Primavera*, donde, como acabo de indicar, el ambiente es de pleno día¹⁶, hay, no obstante, una extraña -por lo excepcional- referencia en la que quiero detenerme:

Ya bajaron de Dios los ruiseñores
a cantar por las noches luminosas.

Es como si el poeta abandonara por un instante su paisaje en el tiempo, tiempo concreto, vital -diurno es este caso-, para trasladarse idealmente a otro momento, el de la noche. O, mejor dicho, el de «las noches», porque ni siquiera es una sola la que Zuza considera, sino, ucrónicamente, todas las noches de esa primavera.

Algo semejante sucede en el también aludido *Alba de verano*. Allí el desplazamiento imaginativo se dirige hacia el futuro, un futuro que se siente amenazador:

¡Ay!, que luego ha de ser un sol ufano,
daga de llama en odio de verano.
¡Quién me diera que el día no llegara!

Por su encanto y su plácido sosiego,
alba que habrá de ser día de fuego
¡quién pudiera que en alba se quedara!

Lo mismo ocurre en *Hora undécima*:

¡Qué nocturno de ausencias cantará
la noche con su voz cuando viniere?

Aunque ya sin referencias directamente temporalizadoras, *Paisaje* presenta motivos evidentemente propios del pleno día:

Besa el sol con ardor a la llanura
ebria de luces. Y soñando altura
el águila se eleva en raudo vuelo.

El río entre los huertos se solaza.
Y bañada de sol, la alondra traza
un camino de voces por el cielo.

16. «Abejas. Día ardiente. En los senderos/están, locos, los pájaros troveros/cantando al sol la gloria de sus nidos.»

El momento no se precisa en *El camino*, *Los vencejos*, *La tórtola* y *Mayo*, pero no es nocturno en ninguno de estos poemas, y en *Mayo* tampoco vespertino, puesto que en él se alude al sol, al «cielo de Mayo» y a la luz intensa.

Quedan pendientes de consideración los dos casos excepcionales de *Oro de Pascua* y *El chopo*. En el primero, la visión del poeta abarca todo un día:

La aurora entre violetas florecida
se hizo gala de rosas por la tarde.

y así la estampa no queda vinculada a ningún momento concreto. En *El chopo*, entre los seis primeros versos y los seis últimos, de contenido diurno, se intercalan dos que dicen:

Mástil de estrellas. En la noche oscura
alegra el hontanar con sus violines.

y que vienen a imprimir al soneto su carácter ucrónico. El conocimiento intelectual, otra vez, se impone al puramente sensible de la mayoría de los poemas del libro.

Paisajes de plenitud

Señalé antes, de pasada, que en cuanto a la localización estacional de sus paisajes D.Zacarias mostraba una especial preferencia por la primavera y el verano. Acabo de mostrar cómo en el plano de la localización que pudiéramos llamar horaria se observa también una predilección por la mañana y el pleno día con relación al atardecer y la noche. Parece obligado asociar ambos fenómenos, ya que en el ciclo anual de la naturaleza la primavera, el verano, el otoño y el invierno significan exactamente lo mismo que la mañana, el pleno día, la tarde y la noche en el ciclo cotidiano. Y el hecho debe interpretarse, a mi juicio, como síntoma de un sentimiento de plenitud. No sólo, claro está, de plenitud de la realidad externa, sino también, ya que el mundo que cualquier poeta nos ofrece es *su* mundo, un mundo seleccionado y configurado por él —ya que, en definitiva, un paisaje es en buena medida un autorretrato—, de plenitud íntima en el poeta, que publica estos versos a la altura de sus 53 años, muy lejos ya de las desazones de la juventud.

En relación con este punto convendría, sin embargo, formular una observación, y es que en algunos pasajes aislados del libro se hacen patentes estados anímicos muy distantes de ese sentimiento de plenitud. No me refiero ahora a las estampas de otoño y de ocaso, habitualmente impregnadas de notas melancólicas y ya dejadas al margen como excepcionales, ni a *La tórtola*, que, aunque no se puede adscribir a ninguna estación ni a ningún concreto momento del día, parece, por su clima altamente elegíaco, un poema de atardecer, sino a ciertos sonetos de ambiente primaveral o estival en los que la naturaleza se nos manifiesta con toda su potencia destructora. El caso más claro en este sentido es el del primer poema del libro, *Canícula*, en el que una gran concentración de metáforas personificadoras atribuye al verano -con el apoyo de una considerable aspereza fónica- los caracteres de una terrible, angustiosa lucha:

MIGUEL D'ORS

Baja el sol a la tierra enfurecido
clavando por los campos sus puñales.
Cae fuego a la vega. En los sauzales
llora de sed la tórtola en su nido.

El día, de venganzas encendido,
seca y rompe, crujiendo, los maizales.
Y sin sombra y sin agua, mis rosales
se agostan en el huerto entristecido.

Canícula de angustia. Desolada,
la tierra clama con dolor y sueña
con la lluvia y la brisa regalada.

El sol sus iras en mostrar se empeña.
Baja al río, sedienta, una cigüeña...
El suelo es brasa. El viento, llamarada.

En *Paisaje*, otro poema veraniego, el primer verso -sólo el primer verso- revela una visión también negativa:

Está enfermo de luz el manso llano.

En uno y otro caso se presentan fuerzas naturales que, por excesivas, destruyen el equilibrio y la serenidad del mundo.

(No puede extrañar, con esto a la vista, que en *Alba de verano*, después de una descripción de la mañana, surja aquel deseo imposible:

¡Ay!, que luego ha de ser un sol ufano,
daga de llama en odio de verano.
¡Quién me diera que el día no llegara!

Por su encanto y su plácido sosiego,
alba que habrá de ser día de fuego
¡quién pudiera que en alba se quedara!

¡Quién pudiera conservar su serena plenitud a salvo de los excesos que ese «día de fuego» representa aquí!).

Otro soneto llamativo en este aspecto es *Los vencejos*, donde estos pájaros se personifican como violentos guerreros y se describen con términos no muy alejados de los utilizados por D. Zacarías para aludir a la canícula, e incluso con la misma insistencia en los sonidos más hirsutos de la lengua española:

Negro turbión. Ejército africano,
pasa el Estrecho y hacia tierra avanza
y en su furiosa correría alcanza
el macizo torreón del Castellano.

Ejército aguerrido y veterano,
como una nube al interior se lanza,
llevando en sus banderas la esperanza
de un prolongado y tórrido verano.

Fieros guerreros, por el aire gritan
y en ímpetu tenaz se precipitan
sobre la tierra en bélicas falanges.

Cruzan las calles rápidos y duros
y en las esquinas de los altos muros
de las torres golpean sus alfanjes.

Pero, pese a estas páginas, lo habitual es que la naturaleza aparezca con una característica atmósfera de «serena tranquilidad», por decirlo con palabras del prólogo de Francisco Javier Martín Abril. Así sucede en *Verano*, *Mañana de abril*, *Motivo*, *Primavera*, *Quietud*, *La canción del campo* y, sobre todo, en *Oro de Pascua*, poema del que se tratará más abajo, y en *Hora prima* y *Rutas blancas*, que terminan con estos respectivos tercetos:

Y en la miel perfumada de esta calma
resbalan los pesares por el alma
como el agua resbala por las peñas.

y

Y en la paz de sonrisas y colores
hasta en el alma anidan ruisseños
en las ramas desnudas de las penas.

A esta feliz serenidad no son ajenos en modo alguno ciertos elementos formales, que la corroboran y la intensifican. Entre ellos ya la propia uniformidad métrica del libro, cuya fluencia regular, sin alteraciones, sin sorpresas, contribuye a transmitir al lector una impresión de plácida estabilidad. También el uso del soneto, molde cerrado, simétrico, bien proporcionado y *-last but not least—* consagrado por una sólida tradición. En la obra de otros poetas -Unamuno, Miguel Hernández o Blas de Otero, por ejemplo- el soneto colabora eficazmente en el desarrollo de una poética de tensiones, de raigambre barroca, al contener en cauces de laborioso artificio, en cauces, en definitiva, de racionalidad y voluntarismo, las impetuosas turbulencias de la pasión. En D. Zacarías Zuza el soneto, en cambio, no es cárcel ni dique, sino, como en las poéticas clasicistas, cristalización natural de un mundo interior apacible, pleno y ordenado. Y por cristalización natural, el soneto de Zuza transcurre siempre en este libro con esa fluidez que vio en él Francisco Javier Martín Abril, sin que en ningún momento se adivine el menor esfuerzo versificatorio ni puedan descubrirse señales de lucha con las palabras. Esa fluidez se percibe también en la lengua poética de Zuza: la sintaxis evita el hipérbaton, los incisos y la excesiva prolongación de las frases. Los abundantes encabalgamientos impiden la identificación del verso con el sintagma o la frase, que llevaría irremediablemente al sonsonete machacón. Ninguna imagen demasiado deslumbradora perturba el

curso sereno del poema, ni tampoco rompe su naturalidad ningún término rebuscado, aunque de vez en cuando surja algún leve arcaísmo o cultismo, como «brisa regalada», «brisa leda», «la orilla umbrática del río», «pomas», «pomar» o «pomares», «desparece», «hontanar» u «hontanares», «silbos de pastores», «alborada» «río undoso», «decoro» o «faz bruñida», que pone una nota de sabroso tradicionalismo en el texto. También en alguna ocasión los recursos fónicos subrayan esa plenitud gozosa a la que me estoy refiriendo. Así, por ejemplo, la repetición de *a* tónica y consonantes sonoras en el último terceto de *Hora prima*:

Y en la miel perfumada de esta calma
resbalan los pesares por el alma
como el agua resbala por las peñas.

o la sabia aliteración de *tr*, *fr* y *r* en *Mayo*:

Tremola entre la fronda el rui señor
como un trovero [...]

o la jubilosa similicadencia de

Oro de Pascua. Delicioso coro

en el soneto titulado precisamente *Oro de Pascua*.

La naturaleza sentida

La sensibilidad de D. Zacarías Zuza Brun para la naturaleza se relaciona sin duda con la extraordinaria receptividad de sus sentidos. Sus ojos, por supuesto, captan muy finamente los matices del paisaje y la luz, con especial atención a los brillos, el oro, la claridad, el color verde y el blanco¹⁷. Desde el primer soneto -«Baja el sol a la tierra enfurecido»...- hasta el último de los dedicados a la naturaleza -«Alba de lirio clara y prodigiosa»...-, todos los de D. Zacarías muestran esa visualidad común a todos los escritores paisajistas. En algunos momentos aparecen, incluso, bellísimas -y exactísimas- imágenes visuales:

[...] En el alcor
brilla el oro encendido de las pomas.

(*Verano*),

Y en medio de los campos, recia, enhiesta,
la bandera del árbol, todo flor.

(*Mayo*),

17. Brillos en *Verano*, *El camino*, *Luceros*, *Primavera*, *Junio*, *Quietud* y *Oro de Pascua*; oro en *Verano*, *Junio*, *Quietud*, *Paisaje* y *Oro de Pascua*; claridad en *Hora prima*, *Rutas blancas* y *Alba de verano*; color verde en *Mañana de abril*, *Motivo*, *Paisaje*, *Tarde de otoño* y *La canción del campo*; color blanco en *Verano* y *La canción del campo*.

Se ha roto el trebolar en mariposas.
Pompa del árbol, surtidor de flores.
El campo es un vitral de mil colores

(Primavera),

Parábolas de grullas y cigüeñas
van cayendo a los sotos y a las breñas
buscando el agua que a su sed invita.

(Junio),

Y en los frescos sembrados, rumorosas,
ondean sus banderas los trigales.

Peinan sus cabelleras los sauzales
junto al río de voces armoniosas.

(La canción del campo)¹⁸.

En este sentido, el soneto más notable -aunque, evidentemente, es uno de los menos logrados de su serie- es *El chopo*, donde una sucesión de imágenes visuales próximas a algunas de ciertos poemas del 27 y a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna representa la figura de ese árbol como «monje recitando sus maitines», «antena», «mástil de estrellas», «dedo del campo» y «faro por la vega quieta».

Pero no es esto lo que me interesa destacar. Esta visualidad es algo habitual en toda la literatura paisajística, como he indicado ya. No puede haber paisajismo sin visualidad. Un ciego de nacimiento no podría escribir poesía paisajística.

Pero un sordo, por ejemplo, sí. O alguien que careciese de olfato. Y por esto precisamente son interesantes las muchísimas sensaciones no visuales que el poeta de Irurozqui recoge en sus *Poemas del buen amor*.

Entre ellas predominan notoriamente las acústicas: cantos de aves -bien trinos alegres de pájaros indeterminados, bien el lamento de la tórtola o la paloma, el júbilo de los ruiseñores, el grito guerrero de los vencejos, el silbo del tordo o el pío de la alondra¹⁹-, ruido de insectos -cigarras, abejas o grillos²⁰-, sonidos de aguas, sonidos producidos por otros animales, o por la lluvia o el viento, o por los maizales que se achicharran al sol o por toda la naturaleza al unísono. Es significativamente escasa la presencia de los sonidos de origen

18. Otros ejemplos: [...] Hilos de seda/teje el sol de verano con su rueda/en el pardo telar de la llanura.» (*Verano*); «Y en torno del vetusto campanario/bailan su ronda blanca las palomas.» (*Verano*); «Y si en giros las cumbres escalona/parece una serpiente que aprisiona/en sus férreos anillos la montaña.» (*El camino*); «[...] llega la noche/con su proa brillante de luceros.» (*Luceros*); «Nieva palomas [...]» (*Mañana de abril*); «El prado es un estuche con diamantes. (*Primavera*); «El campo es verde. El día como un lirio/blanco de margaritas y palomas.» (*La canción del campo*).

19. Pájaros en *Mañana de abril*, *Primavera*, *Junio*, *Hora prima* y *Rutas blancas*; la tórtola en *Canícula*, *Junio*, *La tórtola* y *Paisaje*; la paloma en *Motivo* y *Junio*; los ruiseñores en *Mañana de abril*, *Mayo*, *Primavera* y *Voces en la noche*; los vencejos en *Los vencejos*; el tordo en *Hora prima*; la alondra en *Paisaje*.

20. Cigarras en *Verano*; abejas en *Primavera*; grillos en *Voces en la noche*.

21. Aguas en *Verano*, *Mañana de abril*, *Hora prima*, *Paisaje*, *La canción del campo* y *Rutas blancas*; animales en *Hora prima*; la lluvia en *Tarde de otoño*; el viento en *El chopo* y *La canción del campo*; los maizales en *Canícula*; la naturaleza toda en *Alba de verano*.

humano: silbos de pastores en *Voces en la noche*, pasos y rumores misteriosos —que quizá no sean humanos- en ese mismo poema, voces extrañas también ahí y en *Luceros*, *Quietud* y *La canción del campo*, «blandos siseos de oración» en *Luceros*, una canción en este mismo soneto y un llanto vago en *Tarde de otoño*. A estos motivos -sobre los que habré de volver más adelante- cabría añadir el de las campanadas, que aparecen en *Mañana de abril*, *Hora prima* y *Tarde de otoño*. La presencia del silencio, que confirma la existencia de los sonidos, es importante en *Junio*, *La tórtola*, *Quietud* y *Rutas blancas*. La expresión de los motivos sonoros del paisaje, y en especial la del canto de las aves, da ocasión, precisamente, a algunas de las más hermosas imágenes del libro, imágenes que ponen bien de manifiesto las excepcionales dotes creadoras de D. Zacarías Zuza:

Las cigarras taladran la arboleda.
(Verano),

[...] Combas lomas
 floridas de sollozos de palomas.
(Motivo),

[...] Con ardor, los grillos
 desvelan a la noche por los claros.
(Voces en la noche),

Y en el silencio se oye claramente
 el festival de nidos por las lomas.
(Junio),

[...] Y con su voz doliente
 enferman el paisaje lentamente
 con su triste zureo las palomas.
(Junio),

versos de agua [...]
(Hora prima),

Y en el bíblico y recio sicomoro
 llama al esposo la zurita en vano.
(Paisaje),

Y bañada de sol, la alondra traza
 un camino de voces por el cielo.
(Paisaje).

Hay que notar, también en relación con esto, que en *Poemas del buen amor* muchas imágenes de técnica simbolista -y entre ellas bastantes sinestésicas- presentan en términos de sonido realidades propias de otros ámbitos, sobre todo del visual. Así

[...] Risa. El buen amor
 del sol primaveral, himno de fiesta.
(Mayo),

La luna en el pomar canta encendida
 un nocturno sin par de ruseñores.
(Voces en la noche),

la mansa tarde por el valle está
 cantando como un cisne que se muere.
(Hora undécima),

Y suena en esta calma de verano
 como un canto de vírgenes en coro.
(Paisaje),

[...] la llanura
 no sé qué ausencias con afán murmura
 mientras rezan, sumisos, los collados.
(Tarde de otoño),

Dicen su himno de flores los perales.
 El huerto entona el verso de las rosas.
(La canción del campo),

Oro de Pascua. Delicioso coro
 cantan en mi jardín las azucenas.
(Oro de Pascua)²².

A las sensaciones acústicas las siguen en importancia cuantitativa las térmicas: calor en *Cánicula*, *Verano*, *Primavera* y *Junio*; fresco en *Primavera*, *Hora prima* y *La canción del campo*; calor y frescor deliciosamente contrastados en el hermoso final de *Motivo*:

mientras la tierra ardiente se solaza
 con el suave frescor de los arados.

Nunca frío. También brisa tenue en el soneto *Verano* y grata humedad en *Primavera*.

Las sensaciones olfativas aparecen, siempre provenientes del mundo vegetal y siempre agradables, en *Verano*, *Luceros*, *Mañana de abril*, *Primavera*, *Voces en la noche*, *Junio*, *Hora prima* y *Hora undécima*.

De la importancia que la captación sensorial de la realidad tiene en *Poemas del buen amor* son el mejor exponente sonetos como *Verano*, *Primavera*, *Voces en la noche*, *Junio* y *Hora prima*, que están asimismo entre los más valiosos del libro de D. Zacarías, como si su poesía más fiel a sus sentidos fuera precisamente la más honda y original que logró escribir.

No puede sorprender mucho, en vista de todo lo expuesto últimamente, el uso constante que Zuza hace de la sinestesia:

Las cigarras taladran la arboleda.
(Verano),

[...] el duro sol de estío
(El camino),

[...] Voces suaves
 entibian de nostalgias los senderos.
(Luceros),

[...] Combas lomas
 floridas de sollozos de palomas.
(Motivo),

22. Otros ejemplos: «[...] Desolada/la tierra clama [...]» (*Cánicula*); [...] Una brisa ledal baja como riendo de la altura.» (*Verano*); «Los huertos claman por el aire en vano.» (*Junio*); «¿Qué nocturno de ausencias cantará/la noche con su voz cuando viniere?» (*Hora undécima*); «El monte es la quietud hecha gemido» (*Hora undécima*); «Clama el miedo, temblando, en el alcor» (*Tarde de otoño*); «Crujen de miel las horas tan serenas.» (*Oro de Pascua*).

MIGUEL D'ORS

las rosas se deshacen en aroma
[.] la alondra traza
un camino de voces por el cielo
Plumas de aromas para el sueño mío.
(*Hora undécima*),
(*Paisaje*),
(*Oro de Pascua*)²³.

A esta sensorialidad habría que asociar un rasgo estilístico de presencia muy frecuente en las páginas del libro del poeta navarro. Me refiero a las construcciones sintácticas nominales, que confieren un aire impresionista, de sensación instantánea que se anticipa al raciocinio, a no pocos versos de Zuza. Para lograr una mayor expresividad, estas construcciones, además, suelen aparecer a principio de estrofa o, incluso, de poema:

Una paz sin hondura. Combas lomas
floridas de sollozos de palomas.
Campos quietos Mansísimos collados.
Abejas. Día ardiente [.]
Claridad de palomas. Voz de nidos.
Oro el campo La vega soleada
Nidos que tiemblan. Henos en sazón.
(*Motivo*),
(*Primavera*),
(*Hora prima*),
(*Quietud*),
(*La canción del campo*)²⁴.

El misterio del mundo

Pero, aunque la vista, el oído, el tacto y el olfato del poeta reciban plácida-mente el mundo exterior, para D. Zacarías, poeta, católico y sacerdote, la

23 Otros casos «Cruzan las calles rápidos y duros» (*Los vencejos*), «[] en el aire []/va rodando, sin prisa, una canción» (*Luceros*), «Las flores tejen su húmedo color» (*Mañana de abril*), «[] mientras voces suaves/ llenan el hontanar de nombres raros» (*Voces en la noche*), «[] un beso de dulzura» (*Hora prima*), «Gimiendo esta la tortola en el nido/ y rompe el aire en dos con su tristeza / Calla toda apenada Y luego empieza/ a clavar en la paz su acento herido» (*La tórtola*), «El silencio se alarga por la tierra» (*Quietud*), «Crujen de miel las horas tan serenas» (*Oro de Pascua*), «Suave mirada del cercano día» (*Alba de verano*)

24 Otros casos «Canícula de angustia ()» (*Canícula*), «Negro turbión ()» (*Los vencejos*), «Derroche de violetas ()» (*Mañana de abril*), «Alegria de aromas ()» (*Mañana de abril*), «Lluvia viajera Risa El buen amor/ del sol primaveral, himno de fiesta / Y en medio de los campos, recia, enhiesta, / la bandera del árbol, todo flor» (*Mayo*), «Pasma de luz ()» (*Motivo*), «Pompa del árbol, surtidor de flores» (*Primavera*), «Primavera brillante de olorosas/ violetas por los húmedos alcores» (*Primavera*), «Sendas del aire ()» (*Hora undécima*), «Fuentes calladas Soledad precisa» (*Quietud*), «Nidos en sueño ()» (*Quietud*), «Quietud y mas quietud ()» (*Quietud*), «Desvelo de las fuentes ()» (*Tarde de otoño*), «Centinela del no ()» (*El chopo*), «Antena de tormentas y mastines» (*El chopo*), «Mástil de estrellas ()» (*El chopo*), «Oro de Pascua ()» (*Oro de Pascua*), «Plumas de aromas para el sueño mío» (*Oro de Pascua*), «Oro de Pascua con su faz bruñida» (*Oro de Pascua*), «Alba de lirio clara y prodigiosa / Suave mirada del cercano día» (*Alba de verano*)

realidad no se reduce a la materialidad que los sentidos pueden abarcar: hay en ella algo que permanece más allá del alcance de los órganos sensoriales, algo inexplicable. El poeta no puede entender esos «pasos misteriosos y rumores» de *Voces en la noche*, ni las extrañas voces que dan título a ese poema y «llenan el hontanar de nombres raros», voces que suenan también en *Luceros y Quietud* y que en *La canción del campo* «surgen de lo hondo», ni tampoco el llanto de ese «alguien» que sufre junto al río de *Tarde de otoño*. Y el ave que Zuza oye en el soneto *La tórtola*.

¿Llora, canta, suspira, gime o reza?

El oído no basta para captar ese sonido en su totalidad. Sólo puede percibir la parte material de él. Queda lo indescifrable.

Hay, pues, en la naturaleza cosas que pertenecen al ámbito del misterio. El poeta, en *Motivo*, ve campos y collados, pero

El día en ellos sus enigmas traza.

Del paisaje, según nos dice en *Junio*, surge

Un embrujo de cosas y de aromas.

En *Tarde de otoño* escribe:

[...] La llanura
no sé qué ausencias con afán murmura.

La mañana, en *Alba de verano*, nace clara y «prodigiosa», y en *Rutas blancas*

Cuece el horno del sol el blando pan
del sembrado con rito misterioso.

Pero este tema del misterio del mundo nos pone ya en los umbrales de la poesía religiosa, de la que me ocuparé más adelante.

El paisaje deshumanizado

En el paisaje de *Poemas del buen amor* salta a la vista la ausencia de seres humanos. El hombre aparece muy raras veces en él, y habitualmente a través de referencias muy indirectas, que parecen aspirar a difuminar su importancia.

Ya el propio poeta tiende a mantenerse al margen de sus propios paisajes. En alguna rara ocasión vincula a su persona, mediante un adjetivo posesivo, algún elemento de la naturaleza -«mis rosales», «mi ventana», «mi huerto», «mi jardín»²⁵ -, y en *Tarde de otoño* emplea la fórmula *no sé qué*, ya considera-

25. «Mis rosales» en *Canícula*, «mi ventana» en *Mañana de abril* y *Motivo*, «mi huerto» en *Hora prima*; «mi jardín» en *Oro de Pascua*.

blemente fosilizada en la lengua literaria española, como Kœhler y Porqueras han mostrado²⁶. Sólo en *Mayo*, *Hora prima*, *Rutas blancas*, *Oro de Pascua* y *Alba de verano* expresa Zuza de forma explícita su propia intimidad. Y aun así, resulta chocante ver que en *Hora prima* y *Rutas blancas* la expresa de modo extrañamente impersonal:

Y en la miel perfumada de esta calma
resbalan los pesares por el alma
como el agua resbala por las peñas.

dice en el primero de estos sonetos, y en *Rutas blancas*:

hasta en el alma anidan ruiseñores
en las ramas desnudas de las penas.

Esto viene a confirmar que la expresión en tercera persona es lo corriente en las composiciones paisajísticas del libro de Zuza Brun.

Tampoco abundan las alusiones, siquiera en tercera persona, a otros seres humanos. Sólo aparecen un segador en *Luceros*, un viajero -por dos veces- en *El chopo* y unos pastores en *Voces en la noche*. Y quizá no sea vano señalar aquí que el pastor ejerce su tarea cotidiana en el marco de la naturaleza -ganado y pasto-, de modo que su presencia viene a sugerir precisamente la ausencia de otros seres humanos y la soledad campestre. Como en cierto modo también las del segador y el viajero.

La presencia del hombre se insinúa vagamente a través de unos «siseos de oración» o una canción, de «las flechas del amor», de «pasos misteriosos y rumores», de voces lejanas o de un llanto perdido²⁷, pero nunca se señala expresa y plenamente la procedencia humana de esas cosas, y, además, en varios casos tales sonidos bien pudieran no ser humanos. No se olvide que, como he apuntado arriba, pertenecen al reino del misterio.

En otras ocasiones el ser humano es aludido a través de ciertos elementos del paisaje que revelan su acción como cultivador: huertos, jardines, sembrados, barbechales, maizales, trigales, eras, arados, surcos y campos segados²⁸.

El motivo del camino merece examen aparte: la poesía de Zacarías Zuza, como la de Antonio Machado o la de León Felipe, está surcada por muchos caminos, plasmación más o menos inconsciente de una intensa vivencia de la idea del *homo viator*; caminos que atraviesan el paisaje²⁹ y también caminos

26. E.Kœhler, «Der Padre Feijoo und das 'no sé qué'», *Romanistisches Jahrbuch*, VII, 1955-1956, p. 272-290; A. Porqueras Mayo, reseña del artículo anterior, *Revista de Filología Española*, XLIII, 1960, p. 500-501; «Función de la fórmula 'no sé qué' en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX)», *Bulletin Hispanique*, LXVII, 1965, p. 253-273; «El 'no sé qué' en la Edad de Oro española», *Romanische Forschungen*, LXXVIII, 1966, p. 314-337; «El no sé qué en la literatura española» en *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972, p. 11-59.

27. En *Luceros*, *Voces en la noche*, *Quietud*, *La canción del campo* y *Tarde de otoño*.

28. Huertos en *Canícula*, *Mañana de abril*, *Voces en la noche*, *Junio*, *Hora prima*, *Hora undécima*, *Quietud*, *Paisaje* y *La canción del campo*; jardines en *Motivo*, *Rutas blancas* y *Oro de Pascua*; sembrados en *Mayo*, *La canción del campo* y *Rutas blancas*; barbechales en *Luceros*; maizales en *Canícula*; trigales en *La canción del campo*; eras en *Verano*; arados en *Motivo*; surcos en *Rutas blancas*; campos segados en *Verano*.

29. *Verano*, *El camino*, *Luceros*, *Mayo*, *Primavera*, *Voces en la noche*, *El chopo*.

metafóricos³⁰. De la importancia del motivo da prueba el hecho de que haya un soneto, *El camino*, específicamente consagrado a él. Señalaré también que en varias ocasiones³¹ el camino, real o simbólico, es borroso o incierto, y que en *Quietud* se asocia con el cansancio. También a esta cuestión será necesario dedicarle atención más adelante.

Por último, en ciertos pasajes surgen motivos propios del *habitat* humano: una fuente, un campanario, el sonido de las campanas, una ventana, los tejados, una alquería y una aldea³². El poema de ambiente más urbanizado es, sin duda, *Los vencejos*, donde hay un torreón, calles y torres; pero estos motivos no bastan, obviamente, para negar a este soneto su ambiente rural. Hasta cabría ver en él recuerdos remotos de Irurozqui, a cuyo castillo dedicó D. Zacarías un temprano soneto, ya aludido en los comienzos de este trabajo.

Todo esto significa que, en lo profundo, el hombre -incluso el campesino-, y más todavía la mujer, absolutamente ausente en este ciclo, parecen perturbar la plenitud de la naturaleza, romper ese ideal de «soledad precisa» -la expresión está en *Quietud*— en el que el poeta ejerce su contemplación. El paisaje de D. Zacarías Zuza, en suma, no sólo es rural sino acusada y casi exclusivamente natural.

La humanización del paisaje

Pero la ausencia de seres humanos no equivale en el caso de *Poemas del buen amor* a una situación de incomunicación total: el poeta mantiene, a la vez que su aislamiento social, una honda comunicación con la naturaleza, un permanente diálogo secreto con ella. De ahí que la naturaleza se muestre humanizada en la poesía de Zuza Brun. Ya en el primer soneto del libro, *Canícula*, el sol cae «enfurecido», «clavando por los campos sus puñales», y «sus iras en mostrar se empeña» en un día «de venganzas encendido» mientras «llora de sed la tórtola en su nido», el huerto está «entristecido» y la tierra, «desolada», «clama con dolor» y sueña con lluvia y brisa. En el segundo, *Verano*, «duerme el día borracho de dulzura», una brisa «baja como riendo de la altura», «el regato musita» su «canción», el sol teje una seda con sus rayos, «la tierra vibra en gozo de calor» y las palomas «bailan su ronda blanca». Y podrían examinarse de modo análogo todos los demás poemas de la naturaleza, hasta llegar al último, *Alba de verano*, donde la madrugada es «suave mirada del cercano día» que «se sienta» en la sierra lejana y cuya «sonrisa» viene a despertar la «lira» del paisaje, aunque horas después el sol estival será «daga de llama en odio de verano».

Me detendré solamente en dos sonetos más significativos en este sentido: *Los vencejos* y *La tórtola*. En el primero, cuyo texto ha reproducido más arriba, la llegada de una bandada de vencejos es poetizada como la de un ejército moro que invade territorios de Castilla. La intensa personificación -ya quizás excesiva, pues imprime al poema cierto aire infantil-, la movilidad de la escena y su

30. *Luceros, Mayo, Hora undécima, Quietud, Paisaje, Rutas blancas.*

31. *El camino, Voces en la noche, Hora undécima, El chopo.*

32. Una fuente en *Motivo*, un campanario en *Verano*, las campanas en *Mañana de abril, Hora prima* y *Tarde de otoño*; ventanas en *Mañana de abril* y *Motivo*, tejados en *Tarde de otoño*; una alquería en *Mayo*, una aldea en *El camino*.

gran visualidad suscitan el recuerdo de algunas páginas de Salvador Rueda y, sobre todo, de las películas de dibujos animados de Walt Disney³³. En *La tórtola*, esta ave, tan querida, como se ha visto, por D. Zacarías Zuza, es humanizada por la atribución de unos profundos sentimientos:

Gimiendo está la tórtola en el nido
y rompe el aire en dos con su tristeza.
Calla toda apenada. Y luego empieza
a clavar en la paz su acento herido.

Pena de amor que tiembla en el oído...
¿Llora, canta, suspira, gime o reza?
La tórtola conmueve la maleza
con el dulce clamor de su gemido.

Salta y vuela, infeliz, de rama en rama
y en los alcores y pomares clama
con voz de angustia, y al amado cita.

Murió una tarde en garras de milano
y ahora lo busca sin cesar, en vano,
por el bosque la pobre sulamita.

Así como la paloma aparece en la poesía de Zuza asociada a la alegría o al dolor indistintamente, y no siempre personificada, la tórtola se nos presenta siempre personificada y dolorida: en *Junio* «llora», en *Canícula* «llora de sed» y en *Paisaje* llama al esposo perdido, como en el soneto al que ahora me refiero, que es, indudablemente, el texto más importante en cuanto a la humanización de la tórtola.

En él tanto la presencia de la tórtola misma como la bella metáfora de la sulamita-que estaba ya en *Junio*-, el lamento amoroso por el amado ausente, el tono general de exquisita delicadeza y algunos motivos y términos («en los alcores y pomares clama/con voz de angustia y al amado cita») hacen pensar en el *Cantar de los cantares* bíblico, y también en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, aunque en él no figura la sulamita. Pero más que en el *Cántico* propiamente dicho, en el comentario en prosa que el santo escribió para esclarecimiento de aquél. Glosando la estrofa de «La blanca palomica»... dice el místico carmelita:

También llama aquí el Esposo al alma *tortolica*, porque en este caso de buscar al Esposo ha sido como la tórtola cuando no hallaba al consorte que deseaba. Para cuya inteligencia es de saber que de la tórtola se dice que, cuando no halla a su consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otra compañía.

Tras esto añade que el alma busca a Dios de manera análoga,

33. Cf. en especial mi estudio *La Sinfonía del Año de Salvador Rueda*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1973, p. 35-38 y 41-42.

gimiendo por la soledad de todas las cosas hasta llegar a su Esposo en cumplida satisfacción.

José María de Cossío y Dámaso Alonso³⁴ notaron hace tiempo cómo las palabras del comentario del santo revelaban su familiaridad con el conocido romance de Fontefrida, que comienza:

Fonte frida, fonte frida, fonte frida y con amor,
do todas las avezicas van tomar consolación,
sino es la tortolica qu'está viuda y con dolor.
Por allí fuera a pasar el traidor del ruiñeñor;
las palabras que le dize llenas son de traición:
«Si tú quisieses, señora, yo sería tu servidor».
«Vete d'ahí, enemigo, malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde, ni en prado que tenga flor;
que si ell agua hallo clara, turbia la bebía yo...

Desde el punto de vista temático, Zuza está más cerca del romance tradicional en cuanto que su tórtola no es simbólica, pero en el plano estilístico su personificación debe mucho más al *Cantar de los cantares* y a San Juan de la Cruz, evidentemente. *La tórtola* es una buena prueba de la habilidad del poeta navarro para sintetizar coherentemente fuentes diversas.

Elementos del paisaje

He aludido ya a la primacía de la naturaleza en el paisaje poético de Zuza Brun, y a la profunda comunicación que, a través de sus sentidos, el poeta sostiene con aquélla. Queda ahora, antes de abandonar el tema de la naturaleza, preguntarse cómo es el paisaje en la obra de D. Zacarías; qué elementos lo constituyen.

En primer lugar, salta a la vista que en los *Poemas del buen amor* predominan los paisajes amplios, que podríamos llamar «panorámicos», sobre los parciales. Sólo cuatro sonetos —*El camino*, *Los vencejos*, *La tórtola* y *El chopo*— se dedican a un aspecto particular del paisaje, y, con todo, el camino es contemplado por el poeta a distancia, a fin de poder seguir un largo tramo de su recorrido:

Llega de lejos, nuncio de esperanza,
cruzando ríos, montes y llanura;
sube cerros; se adentra por la hondura;
besa a la aldea y a lo ignoto avanza.

Cuanto la vista en el espacio alcanza
brilla al sol entre campos de verdura

34. J.M. de Cossío, «Un romance, fuente de San Juan de la Cruz», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XI, 1929, p. 267-269; D. Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, 3ª ed., Aguilar, Madrid, 1958, p. 80-81.

etcétera..., y el chopo se sitúa igualmente sobre un fondo de paisaje extenso, «en el mar de la llanura», de forma que tampoco queda totalmente aislado.

Por otro lado, puede afirmarse que el paisaje de *Poemas del buen amor*, en ciertos aspectos, recuerda el de la bucólica clásica -Teócrito, Virgilio, etcétera...- y el cliché clasicista del *locus amoenus*, estudiado por Ernst Robert Curtius³⁵, cliché que, como es sabido, implica unos motivos fijos -árboles, prado, fuente o río, aves, flores y brisa-, presentados siempre sensorial y halagadoramente. Este parentesco podría deberse, desde luego, a influencias literarias -en cuyo caso resultaría muy explicable la ya mencionada presencia de los pastores en el paisaje de Zuza-, influencias nada difíciles de comprender en quien se formó en las humanidades clásicas; pero también cabría atribuirlo a una profunda inclinación natural del poeta de Irurozqui; o -lo que me parece más probable- a la conjunción de ambas cosas, tradición literaria y autenticidad personal identificadas. En cualquier caso, Zacarías Zuza no se sujeta rigurosamente al modelo establecido³⁶: en su libro encontramos, sí, con extraordinaria frecuencia árboles, bien agrupados en bosques, sotos, arboledas, espesuras, marañas, frondas, breñas, malezas, enramadas o florestas, bien en sauzales o pomares, bien aislados -perales, un sicomoro y un manzano, árboles no determinados³⁷-. Se alude a ramas en particular en *Primavera* y *Rutas blancas*. Como síntoma de la importancia que Zuza concede a este tipo de motivos, *El chopo* se consagra expresamente a un árbol determinado.

Algunos árboles de *Poemas del buen amor* aparecen en pleno florecimiento³⁸, como también los pámpanos, los vergeles y los campos y montes en general³⁹, y es que las flores son otra parte importante del paisaje poético de Zuza. En él se dan las rosas, las violetas, el lirio y también las azucenas, las margaritas, las malvas y los tomillos y flores indeterminadas⁴⁰. El amanecer, además, se presenta en *Hora prima* bajo la imagen de un capullo que se abre.

Las fuentes, denominadas a veces «manantiales» u «hontanares», aparecen en varios sonetos, como también los ríos⁴¹. El río sirve como símbolo de la

35. *Literatura Europea* y Edad Media Latina, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955, p. 280-286.

36. Distinguiéndose así no sólo de los autores anteriores al Romanticismo, sino incluso de algunos más recientes, como, por ejemplo, doña Emilia Pardo Bazán, en cuya novela *La Madre Naturaleza* el capítulo VI comienza con una descripción paisajística que guarda un notorio aire de familia con las grecolatinas y las de Berceo, Garcilaso, etc.

37. Bosques en *Junio* y *La tórtola*, sotos en *Voces en la noche* y *Junio*, arboledas en *Verano*, espesuras en *El camino*, marañas en *El camino*; frondas en *Mayo*; breñas en *Junio*; malezas en *La tórtola*; enramadas en *Quietud*; florestas en *Mayo*; sauzales en *Canícula* y *La canción del campo*, pomares en *Voces en la noche* y *La tórtola*; perales en *La canción del campo*; un sicomoro y un manzano en *Paisaje*; árboles en *Luceros*, *Mayo* y *Primavera*.

38. *Mayo*, *Primavera*, *La canción del campo*.

39. Los pámpanos en *Primavera*; los vergeles en *Mañana de abril*; los campos y montes en *Hora prima*.

40. Rosas en *Canícula*, *Mayo*, *Hora undécima*, *Quietud*, *La canción del campo*, *Oro de Pascua* y *Alba de verano*; violetas en *Mañana de abril*, *Primavera*, *Voces en la noche* y *Oro de Pascua*; el lirio en *Rutas blancas* y *Alba de verano*; las azucenas en *Oro de Pascua*; las margaritas en *La canción del campo*; malvas y tomillos en *Voces en la noche*; flores en *Mañana de abril* y *La canción del campo*.

41. Fuentes en *Mañana de abril*, *Motivo*, *Voces en la noche*, *Quietud*, *Paisaje*, *Tarde de otoño*, *El chopo*, *La canción del campo*, *Rutas blancas* y *Alba de verano*; ríos en *Canícula*, *El*

propia poesía en *Oro de Pascua*. En *Junio* y *Hora prima* se habla del «agua» genéricamente.

También las aves se presentan a menudo en los versos de Zuza Brun. Ya he hecho alusión a los cantos de diversos pájaros, pero, cantando o sin cantar, en el libro aparecen palomas, tórtolas, ruiseñores, águilas, cigüeñas, vencejos, grullas, tordos, alondras, gorriones y milanos. Hay también pájaros sin especificar en varias páginas⁴². Como término imaginario de una comparación, aparece el cisne en *Hora undécima*.

En relación con estos motivos están el de las alas y el muy reiterado del nido⁴³. La concentración de aves y nidos es particularmente visible en *Junio*, donde hay palomas, grullas, cigüeñas, una tórtola y un «festival de nidos», y también en *Hora undécima* y *Rutas blancas*, aunque en estas piezas algunas de las aves son metafóricas. *Los vencejos* y *La tórtola* elevan sendos motivos de este tipo a la categoría de tema, como ya se ha podido comprobar.

Pero, a pesar de todas estas concomitancias del paisaje de Zuza con el *locus amoenus*, hay que notar, en primer lugar, que la brisa y el prado, elementos característicos del modelo clasicista, se presentan muy raramente en *Poemas del buen amor*; por otro lado, que mientras en la tradición del *locus amoenus* prado, árboles, aguas, flores, aves y brisa suelen aparecer agrupados casi mecánicamente, en el libro de Zuza Brun los elementos paisajísticos de esta procedencia sólo en dos ocasiones -*Quietud* y *La canción del campo*- aparecen reunidos en un contexto halagador; y por último, que en los sonetos paisajísticos del poeta navarro se dan otros motivos ajenos al *topos* clasicista que personalizan esos paisajes.

Entre estos motivos -algunos de los cuales ya han sido mencionados en páginas anteriores- el principal es, sin discusión, el del sol. Vista ya la preferencia de Zuza por las estampas de primavera y verano, y la gran sensorialidad de su obra, no puede sorprender mucho que sólo en 9 de los poemas consagrados a la naturaleza deje de estar presente el astro rey. En *Canícula*, *Quietud* y *Primavera* incluso es aludido dos veces, y en *Alba de verano* es previsto por el poeta, que imagina el futuro mediodía contemplando el amanecer.

Y junto al sol, el monte es el otro gran motivo personalizador del paisaje de Zuza, bien aludido de esta manera⁴⁴, bien con otros términos, como «alcor», «loma», «collado», «cerro», «cumbre» o «montaña»⁴⁵. La sierra figura también en *Luceros*, *Voces en la noche*, *Quietud* y *Alba de verano*.

camino, *Mañana de abril*, *Motivo*, *Paisaje*, *Tarde de otoño*, *El chopo*, *La canción del campo* y *Rutas blancas*. En *Verano* se trata de un regato.

42. Palomas en *Verano*, *Mañana de abril*, *Motivo*, *Junio*, *Hora prima*, *Hora undécima* y *La canción del campo*; tórtolas en *Canícula*, *Junio*, *La tórtola* y *Paisaje*; ruiseñores en *Mañana de abril*, *Mayo*, *Primavera*, *Voces en la noche* y *Rutas blancas*; águilas en *Paisaje* y *Rutas blancas*; cigüeñas en *Canícula* y *Junio*; vencejos en *Los vencejos*; grullas en *Junio*; tordos en *Hora prima*; alondras en *Paisaje*; gorriones en *El chopo*; milanos en *La tórtola*; pájaros en *Luceros*, *Mañana de abril*, *Motivo*, *Primavera*, *Voces en la noche*, *Hora undécima*, *Rutas blancas* y *Alba de verano*.

43. Alas en *Mañana de abril* y *La canción del campo*; nidos en *Mañana de abril*, *Junio*, *Hora prima*, *Hora undécima*, *La tórtola*, *Quietud*, *La canción del campo* y *Rutas blancas*.

44. *El camino*, *Luceros*, *Mañana de abril*, *Motivo*, *Hora prima*, *Hora undécima*, *Paisaje*.

45. «Alcor» en *Verano*, *Primavera*, *Voces en la noche*, *La tórtola* y *Tarde de otoño*; «loma» en *Motivo*, *Junio* y *La canción del campo*; «collado» en *Motivo* y *Tarde de otoño*; «cerro» en *El camino*; «cumbre» en *El camino*; «montaña» en *El camino*.

Así se configura de modo peculiar el paisaje poético de D. Zacarías. Un paisaje que no es plenamente español, a pesar del chopo del soneto del mismo título, de la alusión al Estrecho de Gibraltar y a un castillo en *Los vencejos*, y de la identificación -imposible en tierras suramericanas- de abril y mayo con la primavera y de junio con el verano, ni plenamente argentino, a pesar de los sauzales, los maizales, el trebol y las quebradas, sino más bien un paisaje ideal, el paisaje interior del poeta de Irurozqui: su espíritu sencillo, luminoso y sereno.

Poemas argentinos

Color local

Los ocho poemas argentinos que Zuza incluye en su libro constituyen un ciclo afín en algunos aspectos al de la naturaleza. Sin embargo, con respecto a los sonetos paisajísticos, los que ahora considero muestran más notas de «color local». Bien por la presencia de referencias geográficas en los títulos y subtítulos -*Estampas argentinas*, *Sierras de Jujuy*, *Pampa y río*, *Crepúsculo de invierno en la pampa*, *El río Paraná*, *Argentina*, *El Ande*, *Pasaje sampedrino* (que es el subtítulo de *Estampas argentinas*) y *San Pedro* (el de *Pampa y río*)-, bien mediante referencias de ese carácter en el texto de los sonetos -el Ande y el valle de Humahuaca en *La quena*-, y también por la aparición de ciertos motivos y términos típicos: la quena, que se encuentra en cinco de estos ocho poemas⁴⁶, el ceibo y el ombú, el cóndor, los incas, el indio, la luz tropical, la selva, la «indígena armonía», el pampero, la Pachamama y palabras como «quebradas» o «pampeana»⁴⁷.

Pampa y cordillera

Si se exceptúa el soneto *Argentina*, en el que el poeta de Irurozqui canta, no con poca retórica, a su segunda patria en conjunto, las composiciones de esta serie pueden dividirse, a la luz de esas referencias geográficas, en dos grupos.

Hay, por una parte, cuatro que se dedican a temas pampeanos y que explícita o implícitamente se relacionan con el pueblo de San Pedro, donde D. Zacarías ejerció su ministerio sacerdotal entre 1937 y 1949: *Estampas argentinas*, *Pampa y río*, *Crepúsculo de invierno en la pampa* y *El río Paraná*. Por otro lado, *Sierras de Jujuy*, *La quena* y *El Ande* forman un grupo de poemas que podríamos llamar andinos, pues se refieren todos a la zona montañosa del NW argentino, donde Zuza debió de pasar algún tiempo. Ya en los sonetos de la naturaleza he señalado la atracción que las montañas ejercían sobre el poeta.

Estos dos grupos de composiciones corresponden, evidentemente, a las dos facetas esenciales -pampa y cordillera- de la geografía argentina.

46. *Sierras de Jujuy*, *Pampa y río*, *El río Paraná*, *La quena* y *El Ande*.

47. El ceibo y el ombú, juntos, en *Pampa y río* y *Argentina*; el cóndor en *La quena* y *El Ande*; los incas en *La quena* y *El Ande*; el indio en *El río Paraná* y *La quena*; la luz tropical en *El río Paraná*; la selva en *El río Paraná*; la «indígena armonía» en *Argentina*; el pampero en *Argentina*; la Pachamama en *El Ande*; «quebradas» en *Sierras de Jujuy* y *La quena*; «pampeana» en *Argentina*.

ZACARIAS ZUZA BRUN Y SUS POEMAS DEL BUEN AMOR

Presencia del tiempo: recuerdos y esperanzas

La naturaleza sigue siendo, sin discusión, elemento importante en estos ocho poemas, pero conviene notar que en ellos la contemplación del paisaje ya no es la actitud predominante: en *Argentina* aparecen, entre los motivos naturales, otros de carácter suntuario que hacen pensar en las lecturas modernistas que D. Zacarías debió de hacer en su época de formación literaria (y que se presentan, además, con una notable grandilocuencia, compatible con cierta torpeza expresiva):

-[...] eres como una copa de ambrosía
entre atuendos de reina soberana.

En *El Ande* la contemplación de la naturaleza cede en gran medida ante la evocación del pasado precolombino:

El Ande ausencias en sus noches clama
y en el risco más alto y encrespado
el cóndor como un símbolo sagrado
con voces tristes al pasado llama.

¿Dónde está el Inca que tu pueblo aclama?
¿Y sus fieles guerreros? El pasado
lloras, como un atlante encadenado
que mira con dolor la Pachamama.

Rey glorioso de un reino fulgurante
ya muerto. En tu seno de gigante
sólo moran nostalgias y vestiglos.

Y en tus cumbres nevadas y serenas,
en un lecho de lunas y de quenas,
cansados de esperar, duermen los siglos.

La presencia de los motivos de la naturaleza, que aquí desaparecen en el segundo cuarteto y el primer terceto, es todavía más débil en *La quena*, pieza aún más marcadamente evocativa:

Late sangre del Indio en su pereza.
Gime una raza su esplendor pasado.
Y es algo como un grito desolado
que llena las quebradas de tristeza.

Alma del Indio que cantando reza.
Tus Incas callan. Y en el Ande airado
sólo un vago recuerdo os ha quedado
de su antiguo fulgor y su grandeza.

No cantes, Indio, que tu quena triste
es cual lamento que en la noche insiste
y el viento rudo en la oquedad destaca.

Quena que el cóndor incubó en su nido.
Voz de un pueblo que se hunde en el olvido,
¡cómo llora en el valle de Humahuaca!

Pero si en esta serie de composiciones la visión del paisaje extendido en el espacio importa menos que en el ciclo anteriormente comentado -y, en consecuencia, la percepción sensorial, la sinestesia y la sintaxis impresionista ocupan un puesto de menos relieve⁴⁸, el tiempo, en cambio, que en los poemas de la naturaleza aparecía casi exclusivamente como acompañamiento del paisaje, adquiere ahora muy considerable significación, a través de los recuerdos, que recuperan el pasado, y de las esperanzas, que se proyectan hacia el futuro. Así, en *Estampas argentinas* una flor abierta canta

[...] Una suave tonada,
como un llorar de olvidos ...

En *El río Paraná* el pasado de éste es aludido constantemente:

Hijo del monte oscuro y de la selva buena.
Naciste en una hora tan plácida y serena
que llevas en tus aguas romances de hermosura.
El alba te ha prestado su aroma y su frescura,
[.....],
río padre que dejas, cantando, la espesura.

¡Cuántos soles te dieron su calor de verano...!
Tú, que llegas cansado, de país tan lejano
[.....]
río padre que dejas, cantando, la espesura.

[.....]
Todo en ti es misterioso, pues llevas tu caudal
lleno de raras voces y de luz tropical,
historias ignoradas, almas y soles muertos.

En *Argentina* el poeta llama a su país adoptivo «hija del alba», y le dice:

48. Aunque siguen estando presentes. Las sensaciones son fundamentales en *Estampas argentinas*, *Sierras de Jujuy*, *Pampa y río*, *Crepúsculo de invierno en la pampa* y *El río Paraná*. Las sinestesias son muy raras, pero no dejan de hacer aparición: [...] Una miel de cantares / aprisiona el dolor y embarga los sentidos.» (*Estampas argentinas*); «[...] Una suave tonada/ «[...] canta la flor abierta.» (*Estampas argentinas*); «Luego el río, pesado de rumores» (*Pampa y río*). También escasean las ya aludidas construcciones impresionistas, pero pueden señalarse las de «Noche de plenilunio [...]» (*Estampas argentinas*); «Campo humilde [...]» (*Sierras de Jujuy*) y, sobre todo, las de *Pampa y río*. En este soneto las frases nominales son más largas de lo habitual, pero, en cambio, predominan de manera exclusiva: «Lejanía sin fin de la llanura/ abierta a todo sol y a todo viento. / Un invertido y amplio firmamento/ con estrellas de casas y verdura. //Naranjales en flor y galanura/ del ceibo y el ombú. Y el sentimiento/ del amoroso afán y del acento / de la alondra, la quena de la altura. //Al otro lado, el esplendor del lago. /La barranca atigrada, sin halago/ de palacios ni cármenes floridos. //Luego el río, pesado de rumores, /rayo de agua, trayendo en sus fulgores/ paisajes de ilusión desconocidos.» Esta ausencia de verbos en forma personal configura un peculiar «paisaje sin tiempo», del que me ocuparé más adelante.

El ceibo y el ombú de tu linaje
hablan alto [...]

El tiempo vivido gravita también sobre *Sierras de Jujuy* y *Crepúsculo de invierno en la pampa*, que cantan al ocaso con tonos melancólicos, menos frecuentes e intensos en los poemas de la naturaleza; pero, sobre todo, el recuerdo tiene una presencia considerable en *La quena* y *El Ande*, transcritos poco más arriba. En ambos sonetos Zuza evoca con fuerte acento elegiaco el antiguo esplendor de los incas, cuya melancolía oye el poeta en la quena y en la inmensidad agreste de la cordillera.

Por otra parte, en *Estampas argentinas*

Las rosas de los huertos piensan en los altares
donde den suspirando sus rezos encendidos.
Y el río, con sus brazos remeros extendidos,
sueña con las anchuras y velas de los mares.

Ese río es el Paraná, que en el soneto titulado precisamente *El río Paraná* corre igualmente «ansioso de praderas y de espacios abiertos».

Esta presencia de los recuerdos y las esperanzas, en detrimento de la pura contemplación de la realidad sensible desplegada ante la mirada del poeta, confiere a los poemas argentinos un cierto romanticismo que en los de la naturaleza se percibía mucho más débilmente.

La estética del nocturno

El sentido temporal de estos poemas queda intensificado, además, por la creación en varios de ellos de paisajes en el tiempo como los del ciclo antes considerado. *Estampas argentinas*, *Sierras de Jujuy* y *Crepúsculo de invierno en la pampa* muestran cuadros claramente localizados en la estación y la hora: noche primaveral en el primer soneto, atardecer y noche de verano en *Sierras de Jujuy* y ocaso invernal en el último de los poemas citados⁴⁹. Esto sugiere una preferencia por los ambientes nocturnos, que distingue también estos poemas de los del ciclo de la naturaleza, donde, como se observó, el escenario nocturno sólo se daba en la última parte de *Luceros* y *Voces en la noche*, y el crepuscular en *Junio*, *Hora undécima*, *Tarde de otoño* y la primera parte de *Luceros* y *Voces en la noche*. Incluso en *La quena* y *El Ande*, los dos menos paisajísticos entre

49. Frente a estos paisajes, los de *Pampa y río*, *El río Paraná* y *Argentina* se nos ofrecen como fuera del tiempo, con una intención eternizadora que Antonio Machado les hubiera censurado. El caso de *Argentina* es muy significativo: la patria adoptiva de D. Zacarías aparece, como realidad supratemporal o intrahistórica, en momentos cronológicamente distintos y distantes: «Y eres como una suave melodía/ bajo tu luna mágica y pampeana. //Tienes sonoridades de campana/ bajo la claridad del mediodía.» En cuanto a *Pampa y río*, ya se ha podido ver cómo la falta de verbos en forma personal, la falta, en suma, de acontecimientos, confiere al soneto un carácter arquetípico, como si fuera la idea platónica de San Pedro más que el San Pedro sujeto a las vicisitudes de la temporalidad. En *El río Paraná* el propio tema central, el río, que es fluencia, movimiento y, por tanto, temporalidad, impone esa visión suprahistórica: es casi imposible describir un río sin aludir a su procedencia y a su destino.

los sonetos argentinos, la tonalidad elegíaca encuentra un marco idóneo en la atmósfera nocturna, y así leemos en *La quena*:

No cantes, Indio, que tu quena triste
es cual lamento que en la noche insiste

y en *El Ande*:

El Ande ausencias en sus noches clama.

Este gusto por los «nocturnos» explica que el motivo de la luna, bastante insólito⁵⁰ en los sonetos de la naturaleza, alcance aquí un rango de cierto relieve⁵¹, en detrimento del sol, que sólo aparece en tres ocasiones⁵¹. Supone, además, una acentuación de las tintas románticas de esta serie de piezas. Tintas que en *Estampas argentinas*, *Crepúsculo de invierno en la pampa* y *El río Paraná* se intensifican más aún con el uso del verso alejandrino, cuyo ritmo pausado e incantatorio resulta particularmente apto para la expresión sentimental y elegíaca. Algunos pasajes de estos poemas en alejandrinos, como

Ha sonado a lo lejos el adiós de la tarde.
El día ya no tiene sino vaga silueta.
Por los campos se extiende un dolor de violeta.
Un crepúsculo manso por el poniente arde.
(*Crepúsculo de invierno en la pampa*)

recuerdan, por este clima romántico, al Juan Ramón Jiménez más «exterior», es decir al de los libros de 1908 a 1913.

El diálogo con el mundo

Como en los poemas del primer ciclo, también en los argentinos tiende Zuza a antropomorfizar la naturaleza. Esto está bien patente desde *Estampas argentinas*, donde, por ejemplo, se leen los versos ya citados:

Las rosas de los huertos piensan en los altares
donde den suspirando sus rezos encendidos.
Y el río, con sus brazos remeros extendidos,
sueña con las anchuras y velas de los mares.

Pero algo que supone una novedad con respecto a los sonetos de la naturaleza es la humanización de las cosas mediante el uso de las formas pronominales y verbales de segunda persona. En *El río Paraná* y *Argentina* el poeta no habla *del* río o *del* país de su emigración, sino que se dirige *a* ellos, como intentando un diálogo. Y, de modo menos sostenido, esto mismo sucede en *La quena* y *El Ande*⁵²,

50. *Estampas argentinas, Argentina, El Ande.*

51. *Pampa y río, El río Paraná, Argentina.*

52. En este último caso, Zuza comienza en tercera persona -la habitual en 4—: «El Ande ausencias en sus noches clama/ y en el risco más alto y encrespado/ el cóndor como un símbolo

Este estrechamiento de la relación del poeta con las realidades que canta en sus versos pudiera deberse a que en este grupo de composiciones esas realidades no son tan ideales como en el ciclo de la naturaleza, sino que constituyen el entorno real y cotidiano de D. Zacarías; algo, por tanto, concreta e intensamente experimentado por el poeta, algo de lo que no puede mantenerse desvinculado.

Poemas del dolor

El dolor de vivir

El ciclo del dolor es el más breve de todos los que he establecido en el libro de Zuza Brun: tres sonetos.

Si lo he denominado así es porque, en efecto, el dolor es elemento común a esas tres composiciones.

¿Qué realidad me tenderá la mano
que no ofrezca dolor ni sufrimientos?

escribe el poeta en *Cansancio*. Para Zuza, como para Rosalía Castro, todo en la vida humana es motivo de dolor. El existir mismo se identifica, pues, con el sufrir.

Este dolor universal es producto de diferentes causas. Por una parte, de la desorientación existencial. El poeta se siente extraviado en su itinerario de *homo viator*, a pesar de su voluntad de caminar hacia un destino claro y alto, según revela *Sendas perdidas*:

Siguiendo sin descanso a la alborada
he llegado a la noche desolada
de penas triste y [de] aflicción herido.

Precisamente el motivo de la senda perdida, que asomaba ya, como se ha visto, en los poemas paisajísticos, y que no falta en los argentinos⁵³, pasa a ser capital ahora, con un sentido simbólico:

Mi senda por la tarde se ha perdido...
[.....]

sagrado/ con voces tristes al pasado clama.» Pero a partir de este momento pasa ya a la actitud menos objetiva y distanciada de la segunda persona: «¿Dónde está el Inca que tu pueblo aclama?/ ¿Y sus fieles guerreros? El pasado/ lloras, como un atlante encadenado/ que mira con dolor la Pachamama.», etc. En *La quena* las cosas son, en este sentido, algo más complejas, pues los cinco primeros versos y el segundo terceto están escritos en tercera persona, y la parte central en segunda, pero del singular y del plural alternativamente: «Tus Incas callan. Y en el Ande airado/ sólo un vago recuerdo os ha quedado/de su antiguo fulgor y su grandeza.//No cantes, Indio, que tu quena triste/es cual lamento que en la noche insiste/y el viento rudo en la oquedad destaca.» (No sé a quién quiere referirse el poeta con ese «os». Tal vez a los indios, o quizás a todos los argentinos.)

53. «La noche en su redil lejano encierra/las sendas vagas [...]» (*Sierras de Jujuy*); «El regato, sin luz, como un ciego camina». (*Crepúsculo de invierno en la pampa*); «[...] Y por las sendas frías/del aire se han perdido los pasos de las aves». (*Crepúsculo de invierno en la pampa*).

MIGUEL D'ORS

En ansia loca, sólo he conseguido
perder la huella de la paz soñada.

¿A dónde irán mis pasos? ¿Qué viajero
me mostrará el camino? [...]

¡Pastores que escucháis!, ¡dadme la mano!,
que yo pretendo caminar en vano
y voy sin rumbo por la noche oscura.

dice Zuza en el mismo *Sendas perdidas*. Y en *Nostalgia*:

Se ha perdido en la pena mi camino,
¡corazón de rosales peregrino!,
y ahora es sombra en la cumbre y hondonada.

La noche, motivo que aparecía asimismo en los poemas de la naturaleza y, sobre todo, en los argentinos, viene a simbolizar ahora la existencia desorientada y dolorida. Es una noche estrictamente psicológica, no la noche de los místicos, pero Zuza alude a ella con la expresión «la noche oscura» consagrada por San Juan de la Cruz, de cuya poesía acaso pudiera proceder también el motivo de los pastores⁵⁴, que, sin valor simbólico, se presentaba ya en los sonetos de la naturaleza y, entre los argentinos, en *Sierras de Jujuy*.

Otra causa del dolor del poeta es el cansancio del camino. La palabra *Cansancio* es, precisamente, el título del segundo poema de esta pequeña serie. En el primero, *Sendas perdidas*, Zuza, que ha caminado «sin descanso», siente el alma «ya cansada» y se pregunta:

[...] ¿Qué lucero
aliviara mi andar con su ternura?

El dolor se debe también al sentimiento de frustración. El poeta ve que todas sus ansias son invariablemente contrariadas por la realidad:

En ansia loca, sólo he conseguido
perder la huella de la paz soñada.

dice en *Sendas perdidas* asimismo. Y en *Nostalgia* insiste:

Desde la altura de mis ansias yertas
atisbo tantas leguas recorridas.

La nostalgia, el tirón del pasado, es otra de las raíces del dolor del poeta. *Nostalgia* se titula el último de estos sonetos. Ya en *Cansancio* habla Zuza de

[...] Sentimientos
esfumados en un ayer lejano.

54. «Pastores los que fuerdes/allá por la majadas al otero,/si por ventura vierdes/aquel que yo más quiero,/decidle que adolezco, peno y muero.» (*Cántico espiritual*).

pero es sobre todo en esa última composición, tan significativamente titulada, donde el tema se manifiesta de modo más abierto:

Quiebran mi voz las penas aún despiertas.
Cae un velo de ausencia en las floridas
sendas de mis canciones más queridas
como la nieve sobre verdes huertas.

Desde la altura de mis ansias yertas
atisbo tantas leguas recorridas.
Y hay un eco de voces afligidas
en las lejanas soledades muertas.

Poco después, el segundo terceto, muy conseguido y con una hermosa aliteración en su último verso, viene a encadenar el tema de la desorientación en la noche vital con el de la nostalgia que intensifica el dolor del poeta:

Entre nostalgias del ayer me pierdo.
Y en medio de la noche está el recuerdo
vibrando como grave campanada.

Por último, otro motivo de dolor es el deseo de paz interior que alienta en el poeta de Irurozqui:

[...] sólo he conseguido
perder la huella de la paz soñada.

se lee en *Sendas perdidas*. En *Cansancio* el tema aparece más directamente:

Busco la honda quietud, y busco en vano
su signo en los oscuros firmamentos.

dice el primer cuarteto. Y los tercetos, realmente espléndidos, terminan:

Felicidad del pájaro tan leve.
Risa del agua. Liviandad de nieve...
¡cómo os sueñan mis ansias tan secretas!

Ala. Fuente. Suspiro. Una canción...
¡Dónde hallará mi pobre corazón
la paz, en un nocturno de violetas!

El bálsamo de la naturaleza

Estos admirables endecasílabos nos devuelven al tema de la naturaleza: aquí están, como un sueño del poeta dolorido, los pájaros, el agua, las canciones, todo lo que para D. Zacarías es la serenidad y la plenitud. Cabe notar, además, que todos los motivos enumerados ahí por el poeta de Irurozqui coinciden en su inmaterialidad, en su ingravidez, en su relación con el aire y el

MIGUEL D'ORS

agua y su alejamiento de la tierra, del pesado espesor de la materia que impide el vuelo y la transparencia:

Felicidad del pájaro tan leve.
Risa del agua. Liviandad de nieve...
¡cómo os sueñan mis ansias tan secretas!

Ala. Fuente. Suspiro. Una canción...
¡Dónde hallará mi pobre corazón
la paz, en un nocturno de violetas !

En la naturaleza está, pues, el bálsamo que alivia el sufrimiento del poeta.
Ante la belleza del mundo -decía Zuza en *Hora prima*-

resbalan los pesares por el alma
como el agua resbala por las peñas.

En *Rutas blancas* insistía:

hasta en el alma anidan ruiseñores
en las ramas desnudas de las penas.

Pero es *Oro de Pascua*, también del primer ciclo, el soneto más efusivo en este sentido, aparte de ser uno de los mejores del libro:

Oro de Pascua. Delicioso coro
cantan en mi jardín de azucenas.
Crujen de miel las horas tan serenas
y lanza el sol al mundo su tesoro.

Quietas de pausas limpias y decoro,
en ánforas de paz duermen mis venas.
He arrojado al desdén todas mis penas
con mi canto más recio y más sonoro.

Plumas de aromas para el sueño mío.
Ya tiene luna el abrasado río
de mi verso. Y el ángel que la guarde.

Oro de Pascua con su faz bruñida.
La aurora entre violetas florecida
se hizo gala de rosas por la tarde.

Poemas religiosos

Dificultad actual de la poesía religiosa

Desde el punto de vista estético, los sonetos religiosos son, en conjunto, los menos conseguidos del libro de Zuza Brun.

Este hecho, sin embargo, no podrá ser justamente comprendido fuera del contexto de la problemática general de la poesía religiosa contemporánea.

La poesía contemporánea, entendiéndola por tal la que se inicia con Baudelaire y el movimiento simbolista y es introducida en nuestro ámbito lingüístico por el Modernismo, se caracteriza ante todo por su creciente irracionalidad. Algunos poetas del 27, Neruda, Vallejo y otros escriben ya con frecuencia una lírica puramente connotativa, e incluso ciertos episodios extremos de la vanguardia pusieron la propia creación poética, también desde los años 20, al margen de la conciencia y la voluntad. (El propio Zuza, como se ha podido comprobar, debía de pensar asimismo que la irracionalidad es componente ineludible de la contemporaneidad en el terreno de la poesía, puesto que utiliza con relativa asiduidad la imaginería irracionalista y la sinestesia.)

La poesía religiosa, por su parte, exige siempre, en mayor o menor grado, una base doctrinal, es decir una base de racionalidad.

En consecuencia, las nociones mismas de «poesía religiosa» y «poesía contemporánea» resultan en cierta medida conflictivas. No por ninguna supuesta incompatibilidad -por lo demás de anacrónico sabor enciclopedista- entre la Fe y los progresos del conocimiento humano, sino porque, como acabo de decir, la historia reciente de la poesía occidental ha ido restringiendo el dominio de la lírica a una zona en la que ya no cabe lo doctrinal, tanto si es de orden religioso como filosófico, político, científico, etc.

Conjugar el irracionalismo y la doctrina es, pues, el principal problema al que ha de enfrentarse quien hoy aspire a ser poeta religioso (o filosófico o político)⁵⁵. La resolución de ese problema ha de llevarse a cabo, en todo caso, en el estrecho espacio que queda entre dos escollos: por un lado, el de la pura efusión afectivo-imaginativa, o sea el de inclinarse en exceso a la irracionalidad, haciendo irreconocible la dimensión religiosa del poema. Por otro, el del conceptualismo, es decir el de inclinarse demasiado a lo doctrinal, rebasando los límites de la poesía.

Pero no terminan ahí las dificultades: si el poeta religioso contemporáneo no escribe sus versos a partir de una religiosidad de creación y desarrollo personales -como las de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o León Felipe- o, lo que es lo mismo, si se mantiene dentro de una ortodoxia, sus posibilidades de ser original en el plano del contenido se reducen muy considerablemente, de modo que ha de concentrar sus esfuerzos en la búsqueda de formulaciones nuevas para los contenidos de siempre.

Si, además, la ortodoxia en que se sitúa el poeta tiene una historia prolongada, como en el caso de la Iglesia Católica, es obvio que resultará sumamente difícil encontrar formulaciones que no estén ya trilladas por una larga tradición teológica, catequética y literaria.

Los poemas religiosos del libro de Zuza, salvo uno, descriptivo, al que enseguida haré referencia, se plantean como diálogos-plenamente ortodoxos- del poeta con Dios (con la Virgen en *Soledad de María*) y, por tanto, aunque en ellos la naturaleza tiene la presencia que ya se ha visto, la realidad sensible no ocupa un lugar notable en este ciclo. De ahí que las sinestesias y las construc-

55. Quizá no sea acertado plantear esta cuestión en términos solamente poéticos. Problemas análogos se presentan, por ejemplo, a los pintores y escultores. ¿Es posible una pintura o una escultura religiosas -o políticas- que no resulten estéticamente arcaizantes?

ciones impresionistas, que conferirían un notable irracionalismo a los poemas paisajísticos y argentinos, no aparezcan ahora.

Como tampoco abundan en estos sonetos otras figuras poéticas, ni siquiera las comparaciones, imágenes y metáforas de carácter tradicional, y como las existentes están ya, por así decirlo, lexicalizadas, el lenguaje de las composiciones de esta serie resulta notoriamente prosaico. Incluso podría afirmarse que la excepcional facilidad versificatoria de D. Zacarías actúa aquí en contra de él -como en los casos de Zorrilla, Salvador Rueda y tantos otros poetas españoles-: al no tropezar con dificultades en el desarrollo métrico de los poemas, no se ve obligado, como otros -pienso, por ejemplo, en Unamuno-, a elevar su imaginación en busca de figuras y expresiones que le permitan redondear un verso, una rima o una estrofa. Su soltura como versificador es tanta que los tópicos, sin revisión, van encajando con toda fluidez en el soneto.

Esto no significa, por supuesto, que la lírica religiosa de D. Zacarías sea de ínfima calidad estética. En todos sus poemas hay un sentimiento auténtico y hondo, un conocimiento de la lengua y un oficio literario que garantizan un mínimo de dignidad artística. Sonetos como *Levanta, corazón, Bodas o Paciencia* me parecen incluso bastante notables, y hay cosas valiosas en otros. Pero, en general, estas composiciones no están a la altura de los restantes ciclos, aunque, como luego mostraré, son las más importantes del libro en el plano del contenido.

Un caso de paisajismo religioso

Entre los 17 sonetos religiosos hay uno, el titulado *Exposición*, que a mi juicio requiere consideración aparte. Dice así:

Muere el sol de la tarde en el vitral.
Resplandece el altar bruñido de oro.
Suspira la penumbra. Y en el coro
canta el órgano, rítmico y triunfal.

Con sus capas pluviales de ritual
los sacerdotes rezan. Un sonoro
himno se eleva dulce como un lloro
que tiembla por la bóveda ojival.

Se oye un batir de alas. Por las naves
sube el incienso en espirales suaves
mientras las almas su fervor explayan.

Habla el Señor, sin voz, a los oídos.
Y a su vista, de amor estremecidos,
en su vaso unos lirios se desmayan.

Podría afirmarse que la ceremonia litúrgica de la exposición del Santísimo Sacramento es presentada por el poeta en términos puramente paisajísticos -aunque no se trata, claro está, de un paisaje natural sino de un interior, y el verso 12 difiere de los restantes-: el soneto tiene un carácter esencialmente

descriptivo y sensorial, y está escrito en tercera persona. Esto lo separa de las demás composiciones de su grupo y lo aproxima, en cambio, a las de la naturaleza. Hay, incluso, una cierta infiltración de la naturaleza en el ámbito del templo, manifiesta en las referencias al sol, a los lirios que adornan el altar y, sobre todo, a ese becqueriano «batir de alas»⁵⁶, que puede ser un dato estrictamente descriptivo -aves en el interior de la iglesia o en sus proximidades- o bien un caso de utilización de la figura simbolista que Carlos Bousoño ha denominado *visión*⁵⁷ -aves absolutamente imaginarias-. Pero, además, la existencia de una alusión temporalizadora en el primer verso, las sinestesias del tercero y del final del segundo cuarteto, la escasa importancia de los seres humanos, las personificaciones y hasta la presencia de motivos como el sol, el brillo, el oro, el canto, las aves y las flores, evidencian que Zuza, en esta ocasión, enfocó la materia religiosa con la misma perspectiva de sus poemas de la naturaleza.

Pero todos los demás sonetos religiosos expresan, muy lejos de este planteamiento paisajístico, de cierto aire parnasiano,⁵⁸ las actitudes íntimas de D. Zacarías con relación a Dios.

La ausencia de Dios

El sentimiento de la ausencia de Dios es uno de los grandes temas de la lírica religiosa de Zuza. Se manifiesta principalmente en el primer soneto del *Tríptico del buen amor* y en los dos iniciales del significativamente titulado *Tríptico de la ausencia*.

En *Tríptico del buen amor* el poeta, que ha acudido a Cristo -contemplado idealmente sobre un fondo de naturaleza, como ya he indicado- en busca de consuelo para su dolor, no le ha encontrado:

Ya no estabas. El alba ardía llena
de tu aroma y tu luz arrobadora.

Dios es para el poeta una ausencia. Dolorido y desconsolado, Zuza clama con versos que recuerdan -otra vez- el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y un famoso soneto de Lope:

¿A dónde fuiste, que al gemir tu olvido
no me diste amoroso tu silbido
ni me llamaste con tus voces suaves?⁵⁹

56. La expresión aparece en la rima X de Gustavo Adolfo Bécquer: «rumor de besos y batir de alas». El motivo, sin embargo, es muy propio de Zuza.

57. *Teoría de la expresión poética*, 5ª ed., Gredos, Madrid, 1970, I, p. 177-199.

58. Es más: el poema recuerda llamativamente el principio de la estampa X de la serie titulada *En Chile* del libro *Azul...* de Rubén Darío. La relación con Darío queda subrayada además por el paralelismo del último verso del soneto de Zuza con aquel de la *Sonatina de Prosas profanas*: «y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.»

59. En el comienzo del *Cántico espiritual* escribe el santo: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?». El soneto de Lope al que me refiero es el de las *Rimas sacras* que comienza: «Pastor que con tus silbos amorosos/me despertaste del profundo sueño», etc. Esta imaginaria procede de la Biblia, y en especial de las parábolas del buen pastor (Jn, 10,1 -18) y la oveja perdida (Mt, 18, 12-14; Le, 15, 4-7).

MIGUEL D'ORS

La pieza se concluye con la expresión de la tristeza que el mundo, en ausencia de Dios, descubre al poeta:

¡Señor!, ¡sin ti qué triste es la mañana!
¡Cómo llora tu ausencia la campana
y callan de dolor todas las aves!

El primer soneto del *Tríptico de la ausencia* canta, ya desde su arranque, ese sentimiento de ausencia, y enmarcando ésta en la naturaleza:

Tu voz, Señor, no suena por mi huerto.
Ni tu aliento se enciende por sus rosas.
Ni cantan tu oración las armoniosas
aguas claras, en lírico concierto.

A continuación introduce Zuza el motivo de la senda perdida, que se ha visto anteriormente en su poesía de la naturaleza, y también, ya con el sentido simbólico que ahora tiene, en la del dolor:

¿En dónde estás, Señor, que ya no acierto
mi camino, de líneas tan borrosas?

El dolor, precisamente, irrumpe en los últimos versos del poema, que se cierra con la reaparición del motivo del camino perdido y la petición de ayuda a

¡Habla, Señor, a mi alma desolada,
que en huella de albas le alcanzó la tarde!

Y este último verso viene a repetir aquéllos de *Sendas perdidas* que decían:

Siguiendo sin descanso a la alborada
he llegado a la noche desolada

pero -novedad muy importante- enfocando el problema de la desorientación con una perspectiva trascendente, como la invocación a Dios pone de manifiesto.

El segundo soneto del tríptico citado, cuyo título particular es *El mayor dolor*, vuelve al tema de la ausencia de Dios. Lo que más duele al poeta no es el sufrimiento estrictamente psicológico que hemos considerado en los poemas del ciclo anterior. No el derivado de la frustración (que se plasma aquí con símbolos de la naturaleza):

No es mi mayor dolor ver agostado
por el jardín en luto mi rosal.
Ni el ver que se ha secado el manantial
que daba riego amable a mi sembrado.

ni el de la soledad y la desorientación:

No es mi mayor dolor ser arrojado
a una noche de ausencias sin igual.

..... [.....]
No es mi mayor dolor, ni mi querella,
ni estar tan solo sin calor ni huella
que me lleve seguro a mi destino.

(y nótese la reaparición del motivo de la senda perdida), ni tampoco la falta de inspiración poética:

Ni ver tan pobre el lírico raudal
de mi verso, en tus gracias inspirado.

¿Qué es, entonces, lo que más profundamente atormenta al poeta? Como dice el último terceto, un dolor no psicológico, sino de honda raíz teológica: el derivado de ese sentimiento de ausencia de Dios en su existencia de *homo viator* -de nuevo el camino-:

Mi dolor de verdad, la pena fuerte
es que te has alejado. Es el no verte
a mi lado, siguiendo mi camino.

La llamada de Dios

¿A dónde fuiste, que al gemir tu olvido
no me diste amoroso tu silbido
ni me llamaste con tus voces suaves?

escribía Zuza en la primera parte de su *Trípico del buen amor*: el Dios ausente no dirigía a la oveja perdida su llamada orientadora.

Pero otras veces esa llamada sí suena y es oída por el poeta. En el segundo soneto de este tríptico, la llamada, también esta vez en forma de silbo pastoril, como en Lope, y situada en un escenario natural, es desatendida por el destinatario:

Al viento los purísimos cendales
de tu veste, amoroso, me silbabas.
No te escuché. Más tarde te alejabas,
cansado de esperar, por los trigales.

Pero, como ya se pudo ver más arriba, al contemplar el poeta la tierna solicitud con que el macho de la tórtola acudía a la voz de su compañera, cambia radicalmente su actitud:

Entonces comprendí todas tus penas;
me levanté, y rompiendo mis cadenas
rompí en sollozos y corrí a tu lado.

El mismo tema de la llamada divina, simbolizada de nuevo por el silbo amoroso del Buen Pastor, sustenta el soneto *Suena tu voz*:

MIGUEL D'ORS

Suena tu voz, Señor, en mis oídos
como un susurro que de lejos llega.
Y el corazón de roca se doblega
al doliente clamor de tus gemidos.

¿Qué me quieres, Señor, con tus silbidos?

[.]

¡Oh, Señor compasivo! ¡Buen Pastor!
que oteas mi correr desde el alcor
llamando con tu voz arrulladora.

En efecto, para D. Zacarías hay tanto amor en la llamada de Dios al hombre que ya esa sola llamada es un alivio para el alma dolorida. Por eso escribe el poeta en ese mismo soneto: «Tu voz mi pena y mi dolor sosiega».

El encuentro con Dios

El *Tríptico de la ausencia*, que comienza con el sentimiento de la pérdida de Dios y sigue con la noche oscura del dolor, termina felizmente con el soneto *Levanta, corazón*, un canto de exultación, un *sursum corda* ante el retorno de la luz divina:

Levanta, corazón, que ya la aurora
llega al borde del alma y la ilumina.
Y en ella sonriendo se avvicina
la paz que sueña y el amor que llora.

La gris montaña de la pena, ahora,
se enciende con el alba purpurina.
Y baja al valle y hacia ti camina
el día con su veste cegadora.

Se acerca el momento jubiloso del encuentro, de la presencia de Dios. El poeta, sintiendo esa inminencia, exclama:

¿Señor, dónde estuviste? ¿En qué collado
morabas, de mi voz tan apartado
que enronqueció llamando mi garganta?

¿Tú no sabes, Señor, que con tu ausencia
se agudiza y encona la dolencia,
la pena clama y el dolor se espanta?

Al encuentro se dedica el último poema -y el menos conseguido- del *Tríptico del buen amor*, que viene también a culminar gozosamente un conjunto iniciado asimismo en la nostalgia del Dios ausente:

Nos sentamos al borde del sendero,
entre flores. Despacio me miraste
con tus ojos de luz. Y cuando hablaste
se estremeció la yerba del lindero.

«Te busqué todo el día, sollozaste,
de un amor infinito prisionero.»
Tú mirabas con paz nacia el otero.
Yo lloraba de pena al escucharte.

Tu mano acarició mi cabellera
y tu boca de cielo sonreía
con frescor de divina primavera.

Por los campos en flor anochecía»
Y era tal tu fulgor que parecía
que en el valle dormido amaneciera.

En esta situación ha de enmarcarse la súplica que el poeta eleva en los últimos versos de *Suena tu voz*, retomando el motivo de la senda perdida una vez más:

No permitas que pierda tu sendero,
ni que otra vez el lobo carnicero
haga presa en mi carne pecadora.

Al Creador por la Creación

Con esta intensa presencia de Dios en su espíritu, el poeta reconoce la mano divina en la realidad y se eleva desde las cosas a la causa incausada. La Creación entera habla de su Creador, lo manifiesta ante los ojos de D. Zacarías, que en el segundo soneto del *Tríptico de la adoración* exclama:

Te contemplo, Señor, en la armonía
de los astros que ruedan en la altura.
En la quietud eterna de la hondura.
En la noche estrellada y en el día.

En los campos poblados a porfía
de visiones de paz y galanura.
En los cendales de la fuente pura.
En la flor y en la casta melodía.

Te contemplo, Señor, cuando amanece...
Y en la tarde serena que fenece
envuelta en un crepúsculo de oro.

En el bronce que toca la oración.
Y en la clara alegría y en la unción
con que el mundo tu nombre dice a coro.

No puede extrañar, con estos versos a la vista, que en el soneto paisajístico *Primavera* escribiese aquello de

MIGUEL D'ORS

Ya bajaron de Dios los ruisñores
a cantar por las noches luminosas.

Este sentido trascendente, «teofánico», de la naturaleza nos aclara el amor que Zuza siente por ella, y también que en *Lo que tú quieras* el poeta de Irurozqui implore a Dios:

Déjame sólo lo que tú ya sabes...
Mi sed de amores y de tardes suaves,
mis pájaros, mis rosas y mis versos.

Estas tardes suaves, estos pájaros y estas rosas son necesarios para Zuza Brun porque son, precisamente, noticias de Dios.

Si en el soneto del *Tríptico de la adoración* arriba mencionado el proceso de ascenso desde las criaturas al Creador era de índole más bien escolástica -proceso que va del efecto a la causa-, en el primero de ese mismo conjunto el proceso es claramente neoplatónico: «nada te pido», viene a decir el poeta a Dios,

Sólo quiero la gama de rumores
que conocen el viento y los alcores,
para engendrar el verso más triunfal.

Lo que atisba la mente iluminada.
¡Tu belleza, Señor, desparramada
en el ave, la flor y el manantial!

En páginas anteriores he comentado la poesía de las aves, de las flores y de las aguas, la poesía de la naturaleza de D. Zacarías ; pero estos poemas religiosos vienen ahora a iluminar aquéllos con una nueva luz. Sin cambiar su sentido, lo esclarecen y lo ahondan, mostrando que la paz, la plenitud y la felicidad que el poeta encontraba en la naturaleza eran, en lo profundo, la paz, la plenitud y la felicidad de Dios, reflejadas en aquellas «visiones de paz y galanura».

La alegría de la Cruz

Pero no sólo los poemas del ciclo de la naturaleza cobran una nueva dimensión a la luz de los religiosos. Lo mismo ocurre con los sonetos del dolor.

Desde el momento en que Dios es una intensa presencia, el existir del poeta se somete a la voluntad divina, como evidencia *Lo que tú quieras*:

Toma, Señor, de mí lo que tú quieras.
El gozo suave o el dolor callado.
La pena que me affige y no ha curado.
El llanto, la ilusión; lo que prefieras.

Toma, Señor, de mí lo que tú vieras
de más fresco y más puro y regalado.
Mi rogar, mi querer, lo que he soñado
hecho aroma en la flor de mis quimeras.

Lo que quieras. La risa o el dolor.
La esperanza que alegra o el amor.
Mis ansias o sentires tan diversos.

Aunque la voluntad de Dios asigne al poeta sufrimientos extraordinarios, éste, bajo el áspero peso del dolor, clama a Dios pidiéndole ayuda. El soneto *No me dejes, Señor*, que cierra el *Tríptico de la adoración*, repite los tonos del salmista:

No me dejes, Señor, en esta hondura
en que vivo sin luz y atribulado.
No me dejes así desamparado
en la hora sin fin de mi amargura.

Elévame, Señor, hasta la altura
en que vive el dolor ya consolado.
Contempla un corazón desconsolado
que pide tu merced en hora dura.

¡Señor!, ¡Señor!, te clama el corazón
desde el fondo de pena y aflicción
a cuya sima le arrojó la vida.

No permitas que siga en negra sombra
cuando la angustia sin cesar te nombra
y te ruega el dolor desde la herida.⁶⁰

Dios concede al poeta la Fe necesaria para descubrir el significado sobrenatural de ese dolor, y así el dolor deja de ser absurdo y adquiere un sentido positivo. El dolor purifica al hombre, acercándolo a Dios, como dice el soneto *Trigo molido*, cuya idea tal vez proceda de un pasaje de San Ignacio de Antioquía⁶¹.

60. «Cuando clamo, respóndeme, oh Dios mi justiciero,/en la angustia tú me abres salida;/tenme piedad, escucha mi oración.»(*Salmo 4*); «Tenme piedad, Yahvéh, que estoy sin fuerza,/sánname, que mis huesos están desmoronados,/ desmoronada totalmente mi alma,/y tú, Yahvéh, ¿hasta cuándo?// [...]// Estoy extenuado de gemir,/baño mi lecho cada noche» (*Salmo 6*); «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?/¡lejos de mi salvación, las voces de mi rugido!/Dios mío, de día clamo, y no respondes,/también de noche, y no hay silencio para mí.» (*Salmo 22*); «Tiende tu oído, oh Yahvéh, respóndeme,/que desdichado y pobre soy;/guarda mi alma, porque yo te amo,/salva a tu siervo que confía en ti.//Tú eres mi Dios, tenme piedad, Señor,/pues a ti clamo todo el día;/recrea el alma de tu siervo,/cuando hacia ti, Señor, levanto mi alma.// [...]// Yahvéh, presta oído a mi plegaria,/atiende a la voz de mis súplicas.// En el día de mi angustia yo te invoco,/pues tú me has de responder» (*Salmo 86*); «Yahvéh, Dios mío, de día clamo,/grito de noche ante ti;/llegue hasta ti mi plegaria,/presta oído a mi clamor.//Porque mi alma de males está ahita,/y mi vida está al borde del seol» (*Salmo 88*); «Yahvéh, escucha mi oración,/llegue hasta ti mi grito;/no ocultes lejos de mí tu rostro/el día de mi angustia;/tiende hacia mí tu oído;/el día en que te invoco, presto, respóndeme!» (*Salmo 102*); «Desde lo más profundo grito hacia ti, Yahvéh :¡ Señor, escucha mi clamor !/¡ Estén atentos tus oídos/a la voz de mis súplicas!» (*Salmo 130*), etc..

61. «Frumentum sum Dei, et per ferarum dentes molar, ut purus panis Christi inveniar» («Soy trigo de Dios y he de ser molido por los dientes de las fieras para hacerme puro pan de Cristo»). Cf. J.-P. Migne, *Patrologiae Graecae*, V, 1891, p. 690.

MIGUEL D'ORS

La muela del Señor está moliendo
mi vida hecha pesar y larga herida,
dejando triturada en la molida
la carne, del dolor que voy sufriendo.

Harina para el pan que estoy haciendo,
el alma entre dos cruces da la vida
en hora tan amarga y afligida
que en muerte de sufrir estoy viviendo.

Señor ¡cuánta amargura y qué pesar!
¡Cuánta la sombra y cuánto el triturar
por esta senda que en afanes sigo!

Soy el grano mezclado de impureza.
Y, haciendo en su molino la limpieza,
la muela del Señor muele mi trigo.

De ahí el sublime amor al sufrimiento que expresa *Paciencia*, quizás el poema más apreciable de esta serie:

Tengo el hombro dolido y desgarrado
de llevar esta Cruz que tú me diste,
y, aunque insiste el querer y el ansia insiste,
queda el cuerpo a su peso doblegado.

¡Qué pesada es la Cruz que tú me has dado!
¡Mis obras lo quisieron! Y quisiste
tú también, mi Señor, cuando me viste
erguido de soberbia y de pecado.

¡Cruz bendita! Mi leño sacrosanto,
que contigo me caigo y me levanto
como Cristo en la calle de Agonía.

Leño vivo de amor y reverencia.
Te he de llevar, cual Cristo, con paciencia,
aunque muera en dolor la carne mía.

El buen amor

Lo visto hasta ahora nos explica por qué en *Oración al Señor crucificado*, contemplando los sufrimientos de Cristo en el Calvario, el poeta pide al Redentor participar en sus sufrimientos:

¡Dame tus cinco rosas, buen Señor,
para que sepa yo de tu dolor,
para que sepa yo cómo es tu Cruz!

y por qué en *Soledad de María* -subtitulado, como el anterior, *Viernes Santo*— dice a la Virgen Dolorosa: «¡Quién fuera Juan, bebiendo de tu pena!», y nos explica, asimismo, el soneto *Bodas*, cumbre teológica, como he dicho ya, de todos los *Poemas del buen amor*. La máxima desventura que puede sobrevenir a un hombre dentro de los límites de la realidad terrena es la muerte. Y, sin embargo, la muerte aparece en este poema como una ocasión feliz, como el pórtico de una nueva vida de amor, como las nupcias del alma con Dios, a través de una simbología derivada de la parábola de las vírgenes prudentes y las necias (Mt., 25, 1-13):

Será al atardecer, cuando dormida
esté la vega, y el sendero incierto.
Llegarás de callado. Y yo despierto
estaré, con la lámpara encendida.

Te daré, mi Señor, la bienvenida,
con alma alegre, en el umbral abierto.
Encenderás estrellas en el huerto
y darás la señal de la partida.

«Vamos», dirán tus labios sonriendo.
«Que está por el camino anocheciendo
y ya por el pomar canta el esposo.»

Yo te diré: «Esperando está la esposa,
mi Señor, con la veste más preciosa
y el collar más brillante y más hermoso.»

Se ve con toda claridad, entonces, que el tema del dolor, del que me ocupé expresamente más arriba, queda inscrito en la visión trascendente que los poemas religiosos patentizan. Por consiguiente, cabe concluir que estos poemas religiosos ofrecen las claves para la plena comprensión de todo el libro: iluminan la poesía de la naturaleza -de la que, como se vio, los sonetos argentinos son una especie de apéndice- y la poesía del dolor desde la experiencia del amor de Dios, ese «buen amor» que da título a uno de los trípticos fundamentales de la parte religiosa del volumen y que en el soneto paisajístico *Mayo* se hacía presente a través del tibio sol primaveral. Esto significa, obviamente, que son estos poemas religiosos los más importantes de todo el conjunto. No desde el punto de vista estético, pero sí desde el temático, es decir desde el punto de vista del pensar y el sentir de Zacarías Zuza. Y precisamente por eso el título del libro, es, a despecho de su aparente variedad de contenidos, *Poemas del buen amor*.