

# Acerca de la crítica sobre Darío

Luis SÁINZ DE MEDRANO

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

La recepción de la obra dariana y los juicios vertidos por la crítica desde los inicios del poeta hasta mediados del siglo XX no siempre se destacaron por una comprensión del vate y su obra. Una revisión objetiva sobre el tema conlleva, no sólo la recuperación de voces laudatorias como las Valera, los hermanos Machado, García Lorca o Neruda, sino también destacar figuras como José Asunción Silva, Bowra, Luis Cernuda o Gastón Baquero que se caracterizaron por apuntar los aspectos negativos de la poética del nicaragüense.

**Palabras claves:** Rubén Darío, recepción, crítica, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Gastón Baquero.

## Darío and his Critics

## ABSTRACT

The reception of Rubén Darío's literature and the opinions of literary critics from the Nicaraguan's early years to the mid-twentieth century was not always characterised by an understanding of the poet and his works. An objective review of the subject means recovering not only the voices of praise from the likes of Juan Valera, the Machado brothers, Federico García Lorca and Pablo Neruda, but also the contrary views of figures such as José Asunción Silva, Maurice Bowra, Luis Cernuda or Gastón Baquero, who drew attention to negative aspects in Darío's poetic world.

**Key words:** Rubén Darío, reception, criticism, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Gastón Baquero.

El propósito de este trabajo no es otro que reflexionar sobre algunos aspectos de la recepción que ha encontrado, fundamentalmente en la crítica de lengua española, la obra de Rubén Darío, sin contar, por supuesto con las afamadas cartas de Valera que sirvieron de prólogo a *Azul*, y otras opiniones sobradamente difundidas.

Es un camino que, de todos modos, ha sido ya bastante frecuentado, pero que, como es lógico, admite y admitirá nuevos acercamientos. El nuestro no pretende sino añadir algunas matizaciones a propósito de una creación que, digámoslo desde ahora, resiste y resistirá el implacable acoso del tiempo.

La recepción positiva de la obra dariana puede ser apreciada, para empezar en los numerosos textos que fueron recogidos en el libro *La ofrenda de España a Rubén Darío*, editado por iniciativa de Juan González Olmedilla (Madrid, Ed. América, febrero 1916). Habiendo sido ya objeto de un lúcido estudio por Pedro

Carrero Eras<sup>1</sup>, dedicaremos aquí nuestras primeras observaciones a algunos de los poemas procedentes de tal libro, que fueron reproducidos como preámbulo, con el título de «Guirnalda liminar», en el tomo I de la edición de *Poesías completas* de Darío (Madrid, Aguilar) preparada por Méndez Plancarte<sup>2</sup>.

Brevemente trataremos de apreciar algunos de los aspectos entre los que estimamos singulares, más allá del elogio unánime. El venezolano Rufino Blanco Fombona en el titulado 'De los fúnebres ramos' aparece apenas como alguien que trata de emular al maestro fallecido con un vocabulario que ya para el último Darío habría resultado convencional, anticuado: «raza apolínea», «oropéndola», «apolonida», «espigador de estrellas»... El mexicano Amado Nervo, aunque reitera una designación que se nos antoja desgastada («Rubén Darío, el de las piedras preciosas»), se adentra en una interpretación profunda, incluso estremecedora, de lo que en el poeta nicaragüense hubo de drama existencial cuando lo sitúa posando, después del trance final, «las plantas errabundas en el islote frío/ que pintó Böcklin» (se refiere a «La isla de los muertos», obra del suizo en la que se recogía una terrible visión de un más allá que sobrepasaba lo dantesco). Nervo, partícipe de esta misma preocupación, entendió bien que el Darío más auténtico era el que había tratado de buscar —sin conseguirlo— en la poesía, vehículo de la Religión del Arte, un medio de salvación, un refugio frente al misterio de la vida y la muerte. De hecho destacó lo que muchos confirmamos hoy que resulta radicalmente esencial, algo muy serio aunque parezca una cómoda y gastada cita dariana: la estatua que «se juzgó mármol» era «carne viva», dolorosa carne y espíritu vivos. Esto nos lleva a considerar el interés que Darío mostró por otra imagen de la naturaleza que puede asociarse fácilmente a la isla de Arnold Boecklin: me refiero a «La montaña de Pan» («The Pan Mountain») de Sturge Moore, publicada en la revista inglesa *The Dial*, que según ha recordado Alfonso García Morales<sup>3</sup>, Darío había pensado colocar como pórtico de *Los raros*, limitándose, sin embargo, llegado el momento, a reproducir el impresionante grabado en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* (Buenos Aires, noviembre de 1895), con un comentario acerca del peligro que acecha al posible caminante joven, intuido por el poeta, portador de alforja y lira, que puede ser aniquilado por un siniestro dios Pan fusionado con «la montaña de las visiones», a la que aludirá en el «Responso a Verlaine» de *Prosas profanas*, hacia la que camina, desprevenido.

Destacamos esta interpretación nada convencional que en su aparente simplicidad ahonda en la clave de la obra dariana, una clave dramática incluso en sus momentos aparentemente más gratuitamente esteticistas. No es casual que

<sup>1</sup> Carrero Eras, P., «Comentarios al libro colectivo *La ofrenda de España a Rubén Darío*», en Fernando Cerezal (ed.), *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*, Universidad de Alcalá, 2005, pp. 201-218.

<sup>2</sup> Citamos por la edición de 1987.

<sup>3</sup> «El 'Frontispicio' de *Los raros* de Rubén Darío. Una fuente gráfica desconocida y una explicación», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ambiente hispánico*, La Rábida, Universidad Internacional de Andalucía-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Sevilla, 1998, pp. 123-124.

Antonio Machado, en un poema de este grupo, situado inmediatamente antes del de Nervo, interprete de este modo la desazón de Rubén en su búsqueda de lo esencial: «Si era toda en tu verso la armonía del mundo,/ ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?». El categórico punto de partida de la oración condicional no oculta sino que justifica la paradoja planteada al dejar entender que Darío se vio impulsado a perseguir la escondida verdad del sentido del mundo y de la vida. Y lo hizo de la única manera que le fue posible: tratando de hallar la recóndita armonía a través de la que podía lograr en el uso de la emanada de su palabra poética. Y, claro está, la conquista de «la soñada Florida,/ la fuente de la eterna juventud» —seguimos con Machado— el árbol de la ciencia de este nuevo Prometeo, requería un esfuerzo que incluyó la afrenta de la herida y de la muerte causadas por parte de ese incógnito «ellos» los oscuros celadores que impiden al hombre satisfacer su irrefrenable ansia de «saber». Para Machado, en este conmovedor poema, nadie será digno de tañer la lira ni de sonar la flauta prodigiosas que manejó el esforzado poeta sino los míticos Apolo y Pan; una hermosa manera de decorar la idea de ese *nadie*.

Son muy dignos de recordar los encendidos, justos y acertados elogios que los restantes poetas de esta «Guirnalda» ofrecen a Darío: son Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, José Santos Chocano, Luis Fernández Ardavín, Leopoldo Díaz, Eugenio Díaz Romero, Charles de Soussens (insigne poeta suizo radicado en la Argentina), Alfredo Arvelo (venezolano), Eduardo Carrasquilla (colombiano), Emilio Baquero Lazcano (argentino), Héctor Eduardo Duffau (argentino), Tomás Morales, Rafael Heliodoro Valle (guatemalteco), Rafael de Diego y Ramón Sáenz Morales (nicaragüense). En algunos casos podríamos extraer de sus poemas deducciones parecidas a las que hemos señalado como interpretación de lo que hubo de esencial, más allá de la belleza, aunque, por supuesto, sin dejar de contar con ella, en la obra de Rubén Darío. No agotaremos estos análisis. E insistimos, la cuestión no es menor: se trata ni más ni menos que de defender lo raigal de la creación dariana en sus libros fundamentales.

Nos acercaremos ahora al famoso discurso «al alimón» de Lorca y Neruda en Buenos Aires, que fue publicado en *El Sol* de Madrid, en 1934<sup>4</sup>. Naturalmente no vamos a descubrir este mediterráneo de la exaltación de la obra y de la figura del nicaragüense que en él se produce. Nos interesa en especial observar el enfoque, los fundamentos, del aprecio mostrado por los disertantes.

Para empezar destacaremos que Neruda ofrece aquí su valoración de las diferencias que existen dentro de lo que podríamos llamar el imperio de la muerte, cuestión que planteará en *España en el corazón* al hablar de «la muerte española,/ más ácida y aguda que otras muertes», del mismo modo que, hará una importante distinción entre la muerte vulgar, estéril, que cotidianamente asalta a los humanos, y la *poderosa muerte*, la muerte sacrificial, generadora de nuevas

<sup>4</sup> Las citas de textos de este discurso se hacen por la edición de Hernán Loyola, *Pablo Neruda, Obras completas*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, «Nerudiana dispersa» IV, pp. 169-171.

vidas, de fuerza, descrita en el camino hacia *Machu Picchu*, en el *Canto general*. Pues bien, Neruda considera que ésta es la que correspondió a Darío, «oscuro en las tinieblas de una muerte más grande que otras muertes». Y más aún, al llamarle «viudo de la vida», deja al poeta como una presencia viva, como alguien tan grande que sobrevive a la desaparición de su existir.

Curiosamente —e interesa mucho subrayarlo— Lorca destaca la fuerza de lo que Darío significa con imágenes de tensión y violencia, desbordante energía emanada de su grandeza (copas que se rompen, tenedores que saltan) de un modo que asociamos a la cuchilla de Buñuel, «al ojo que ellos ansían»; es decir, el mismo procedimiento, más expresionista que surrealista, con el que posteriormente Neruda exaltará en su «Oda a Federico García Lorca» de la *Segunda Residencia* (ed. H. Loyola, II) la tensión creadora que late y suscita la poesía de éste: «Si pudiera sacarme los ojos y comérmelos/ lo haría (...) por tu poesía que sale dando gritos». Y lo que sigue: «erizos que vuelan, sastrerías que se llenan de cucharas y de sangre», «campanas ahogadas...», ansia de «llenar de hollín las alcaldías», «derribar relojes...». Este sistema de ponderación arrebatada de lo hermoso, entra directamente en la valoración de un Darío profundamente luchador, profundamente anticonvencional, el poeta que encuentra en la poesía una necesaria embriaguez, «y sólo se embriaga el que está desesperado» al decir de María Zambrano<sup>5</sup>. Si pesaron sobre Neruda o no, posteriormente, estos arrebatos es cuestión ahora secundaria.

Sólo esto justifica la importancia, la singularidad del discurso *al alimón*. Lo que sigue en cuanto a la ausencia del nombre de Darío o de alguna estatua suya en el callejero bonaerense, o de su nombre en tiendas de flores o frutas, forma parte de recursos que empalidecen. Pero no tardan en conseguir una espléndida recuperación cuando se formulan interrogaciones que hacen intervenir a elementos más elaborados fuera de las más fáciles conjeturas como: «¿Dónde los manzanos de Darío, dónde su mano cortada, dónde el aceite, la resina, el cisne?» (alusión esta última, acaso inevitable, que no encaja con la de los otros *atributos* concedidos a Rubén Darío)

Resulta asimismo fundamental destacar el juicio de Lorca sobre la condición de «poeta romántico» de Darío, anticipándose a la tesis de Octavio Paz de que «el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo»<sup>6</sup>. Pero para evitar la asimilación de la obra de Darío con un romanticismo visto desde la rutina superficial, Lorca, ya abierto a la vanguardia surrealista —y no en vano estaba dialogando con uno de sus más conspicuos representantes— asocia al nicaragüense audazmente con uno de los maestros menos recordados entre los portadores de una poética cargada de futuro: su paisano Fray Luis de Granada: «aquel que como jefe del idioma, hizo signos estelares con el limón y la pata de ciervo y los moluscos llenos de terror e infinito (...) y construyó un enorme paseo de Gin sobre la

<sup>5</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Universidad de Alcalá de Henares-Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 33.

<sup>6</sup> O. Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1981m, p. 128.

tarde más gris que ha tenido el cielo». Cuesta no abusar de la prolongación de la cita donde se pergeña la deuda que la vanguardia tuvo con la eneñanza absoluta de libertad que ofreció aquel desdeñoso de las innovaciones gratuitas y épatantes, que, sin saberlo él mismo, fue un vanguardista *avant la lettre*. Sin prestar atención a la abominación del «león de marmolina, león de botica» que preside la tumba de Darío en la catedral del León nicaragüense, fácil objetivo de las diatribas de muchos, valoremos la significativa afirmación de Lorca de que Darío «puso la mano sobre el capitel corintio con una duda irónica y triste, de todas las épocas».

No queremos seguir sin abrir una consideración en el terreno de las críticas negativas. Sorprende que en fecha tan temprana como marzo de 1894 uno de los más caracterizados modernistas de Hispanoamérica, el colombiano José Asunción Silva ridiculizara la obra de un Darío que no había publicado aún *Prosas profanas*, en un poema titulado ‘Sinfonía color de fresas con leche’ dedicado «A los colibríes decadentes», y firmado con el seudónimo de Benjamín Bibelot Ramírez, en *El Heraldo* de Bogotá (10-4-1904) donde leemos: «¡Rítmica reina lírica! Con venusinos/ cantos de sol y rosa, de mirra y laca,/ y polícromos cromos de tonos mil,/ oye los constelados versos mirrinos,/ escúchame esta historia rubendariaca/ de la princesa Verde y el paje abril,/ rubio y sutil.». Bastan estos versos como muestra del alcance satírico del poema (en cuyo final se repite el irónico adjetivo «rubendariaca» y la mención de los relamidos personajes).

Como consecuencia un feroz detractor del propio Silva, en carta fechada en Bogotá el 8 de enero de 1895, conservada en el Archivo Rubén Darío (carpeta 12, documento 870) y firmada con el pseudónimo de «El sátiro ...»<sup>7</sup> escribe a Darío para denunciar esta parodia de Silva, instándole a «la vendetta» en términos como éstos: «La venganza es el placer de los Dioses; el cerebro del continente espera que Darío, orgullo de América, castigará a su enano rival». No hay constancia de que Rubén tomara represalia alguna contra el colombiano.

Selena Millares en su edición de la *Obra poética* de Silva (Madrid, Hiperión, 1996) justifica esta actitud del colombiano como muestra de que «conocía la poesía exitista y decorativa que también produjo el modernismo» (p. 22), sin excluir la intención burlesca. Ahora bien, por otro lado nos resulta difícil admitir una oposición tan frontal a Rubén Darío por parte de quien fue mostrado por Guillermo Valencia en el difundido poema ‘Leyendo a Silva’ como alguien capaz de «sacrificar un mundo para pulir un verso», y gustó de las exquisiteces del prerrafaelismo. Rocío Oviedo en su edición de *Poesías* de Silva (Castalia, 1997) recoge la opinión de Carlos García Prada quien ve en los versos del colombiano una parodia de la ‘Sinfonía en gris mayor’ de Darío (p. 190), uno de los poemas publicados (en 1901) por Darío en Buenos Aires para integrarse más tarde en *Prosas profanas* (1896)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> El sustantivo «sátiro» va acompañado de un nombre con función de adjetivo que parece ser «Fotos». No obstante nos resistimos a aceptar esta lectura.

<sup>8</sup> Julio Valle Castillo en su «Introducción y cronología» a la *Poesía de R. Darío*, Nueva Nicaragua, Managua, 1992, señala, creemos que con razón, que en la parodia mencionada, se veía con-

Incluso nos parece que cabría arriesgar, como mera hipótesis, que, sin dejar de considerar razones literarias (el espíritu de sus emergentes «Gotas amargas» donde, como dice María Dolores Jaramillo, «le da el último banderillazo al rubendarismo {...} estéticamente tan ajeno al poeta bogotano»<sup>9</sup>), Silva, siempre acosado por la mala marcha de sus asuntos personales, podía sentirse un tanto irritado por el hecho de que el nicaragüense, condecorado apenas de Cartagena de Indias en una breve escala, hubiese sido nombrado, merced a los buenos oficios del ex presidente Rafael Núñez, de cuya amistad también gozaba él, cónsul de Colombia en Buenos Aires, donde se encontraba desde el 13 de agosto de 1893. Que Silva siguiera la pista de los poemas del flamante cónsul nicaragüense que iban apareciendo aisladamente en publicaciones de la capital argentina, no sería de extrañar.

De este lado del Atlántico exigen atención dos tipos de críticos. De un lado los que, por una falta de entendimiento de lo que el modernismo significaba, se sorprendían, irritados de su inadecuación con el espíritu de la modernidad. Tal es el caso de Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, quien en marzo de 1902 se preguntaba en *La España moderna* por qué tenían que llamarse modernistas aquellos poetas que estaban lejos de cantar a «las locomotoras, al voto universal y a los rayos X, y en cambio se entusiasmaban con todo lo que entristecía a los adoradores del progreso»<sup>10</sup>.

Algo emparentado con esta apreciación declaró Emilio Ferrari en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua en 1905, donde señalaba que «el modernismo es lo contrario de lo moderno» vinculando lo moderno a «los ideales que cual cimientos de una ciudad futura había amasado nuestra época con el sudor del esfuerzo y la sangre del sacrificio», para definir en otro momento al modernismo como «esa jerga soberana/ que es Góngora vestido a la francesa/ y pringado en compota americana»<sup>11</sup>, con lo cual estaba dando una definición muy válida del movimiento que trataba de denigrar. No entraremos, para abreviar, en la conocida actitud anti modernista de Clarín, sin dejar de recordar que llamó a Rubén Darío «sinsonte americano con plumaje parisiense», burla en la que se apoyó el cubano Emilio Bobadilla, más conocido como Fray Candil, considerándolo como «cabeza» de «los grafómanos decadentistas!, los grafómanos de América»<sup>12</sup>, entre otras lindezas.

Vale la pena que nos detengamos un momento en este Bobadilla, cubano radicado durante bastante tiempo en España, y personaje curioso en verdad, que

---

cernida asimismo la ‘Sonatina’, poema que apareció en letra impresa con anterioridad al libro en que se incluyó.

<sup>9</sup> Jaramillo, M. D., «Gotas amargas de José Asunción Silva», *Thesaurus*, Bogotá, I. Caro y Cuervo, XLVIII, 1, enero-abril, 1993.

<sup>10</sup> Cit. por Giovanni Allegra en *El Reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentros, 1986, p. 39.

<sup>11</sup> Últimos versos del soneto «Receta para un nuevo arte». Cit. por Ignacio Zulueta, *La polémica modernista*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1988, p. 142.

<sup>12</sup> En *Muecas. Crítica y sátira*, París, Sociedad de Ediciones literarias y artísticas, 1908.

arremetió en diversos momentos contra el modernismo, a pesar de haberse apoyado en esa poética en ocasiones. Parodió, por cierto, el 'Nocturno' de Silva, aunque, al decir de Henríquez Ureña se sintió en algún momento atraído por su estructura. También se desahogó criticando las «crónicas gongorinas publicadas frecuentemente en la prensa en defensa de la estética vilipendiada. Y obsérvese de nuevo el significativo empleo del adjetivo tan vinculado al modernismo. Volviendo, en fin, a sus acometidas contra Darío, precisaremos las que constituyen el contexto de lo antes citado. Se trata del artículo «Un soneto de Rubén Darío»<sup>13</sup>, texto corrosivo donde los haya, en el que califica al modernista de América y de España como «degenerado», «histérico», «sodomita a menudo», pasando luego a analizar (es un decir) el soneto dariano que comienza «Gloria al laboratorio de Canidia» (p. 130), incluido en *El canto errante* (1907) por el procedimiento de cuestionar la claridad o la congruencia de ciertas expresiones. Por ejemplo, sobre el verso citado se pregunta «¿Este Canidia es algún químico malo, o 'laboratorio de Canidia' quiere decir en plata 'laboratorio de perros'». En cuanto a «Gloria al sapo, a la araña y su veneno», argumenta el cubano: «Veneno ¿a quién se refiere? ¿Al sapo? Pero el sapo no es venenoso. Cierto que ya Clarín en *Madrid Cómico* (25-nov.-1899) había utilizado ese lamentable procedimiento al comentar 'La hoja de oro' de *Prosas profanas*. Así, refiriéndose a una imagen del segundo verso de este soneto en alejandrinos, «En el verde laurel que decora la frente,/ que besaron los sueños y pulieron las horas», exclamaba rotundamente: «No paso por esto. Las horas no pulen las frentes.». Y enseguida, observando otra audacia rubeniana: «Confieso sin rubor que no sé qué es *la sangre del día*. Conozco el plato del día, sé lo que es el orden del día». Por suerte Darío estaba entrenado para estos avatares. Lo había hecho en primer lugar en un escrito fechado en 1886, al responder nada menos que al oficialmente respetado compatriota, el intelectual Don Enrique Guzmán, en el artículo-ensayo «A Juan de las Viñas»<sup>14</sup>, a propósito de la increíble objeción que el mismo le había planteado respecto a un poema en el que Rubén había escrito algo sobre «la simpatía derramada» por cierta encantadora muchacha. «Mal gusto mío ha de ser —afirmaba Guzmán— pero ni el poeta-niño me hará tragar la simpatía derramada». Nuestro poeta, dominador desde hacía tiempo de la Biblioteca Rivadeneyra, tras reproducir estas palabras de su censor, ofrecía innumerables citas de clásicos españoles, desde Gutiérrez de Cetina hasta Juan Valera, pasando por Cristóbal de Castillejo, Mira de Amescua, Vicente Espinel, Soto de Rojas, Juan de Castellanos, Herrera, Lista, y varios más, e incluyendo de colofón una traducción de Teócrito, citas que, por supuesto acreditaban el uso de «derramar» aplicado a conceptos abstractos.

E insistiendo en esta cuestión, Rubén, encontrándose en la Argentina, había tenido también ocasión de hacer frente, en este caso con un recurso sencillo e irónico que no hace ahora al caso, a la irritada protesta de un socio del Ateneo de

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pp. 127 y ss.

<sup>14</sup> «A Juan de las Viñas», R. Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrosio Aguado, 1950, II, pp. 79 y ss.

Córdoba, Antonio Rodríguez del Busto, quien tras haber escuchado al nicaragüense en octubre de 1896 recitar en tal sede el poema dedicado al obispo Fray Mamerto Esquiú, que Darío incluiría en su libro *El canto errante* (1907)<sup>15</sup> había notificado su baja diciendo «Yo quiero salir de un manicomio donde se llama blanco al horror» (G<sup>a</sup>. Morales, p. 97).

Nos permitimos avanzar hasta el territorio de Octavio Paz, cuya interpretación del modernismo ha sido, por supuesto, inequívocamente positiva, (recorremos *Los hijos del limo*). Pues bien, en el apartado «El caracol y la sirena» de *Cuadrivio*<sup>16</sup> señala que «los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado». Gran verdad que ejemplifica con Lugones, Juan Ramón Jiménez y Valle Inclán. Al referirse a Darío, a cambio de afirmar rotundamente que «es el fundador», el inexcusable punto de referencia al que convergen los que pretenden «ser o no ser como él», expresa su opinión de que «es el menos actual de los grandes modernistas» (p. 13). Aquí se abriría un terreno de discusión de importancia. Que el nicaragüense fuera *el fundador* no es lo más irrefutable que de él se pueda afirmar. Sin duda Martí pide paso para situarse en ese puesto —no es cuestión en la que vayamos a entrar ahora—. Lo que es evidentemente más discutible es que —concediendo también mayor protagonismo en cuanto a apertura hacia la vanguardia a Lugones y Herrera y Reissig, no sea obligado decir— y me acojo a mis propias deducciones en un reciente trabajo<sup>17</sup> que Darío, fue en lo literario (no siempre en el terreno de la pintura) alguien con quien el vanguardismo hispánico mantuvo una innegable deuda: alguien que podría ser considerado como un vanguardista incipiente e independiente, *avant la lettre*. Sin duda el juicio de Octavio Paz sobre la actualidad del nicaragüense peca de ambigüedad, o merece más afinada interpretación, porque no tiene el menor inconveniente en añadir que «Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos» (p. 13).

Donde sí encontramos clara materia de discusión es en la opinión del gran crítico y poeta mexicano cuando al enjuiciar, en el mismo trabajo el *Canto a la Argentina* del mismo Darío, lo califica como algo que reúne sus ideas predilectas: «paz, industria, cosmopolitismo, latinidad», para añadir que se trata de «el evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fines de siglo, con su fe en el progreso y en las virtudes sobrehumanas de la inmigración europea» (p. 54), reconociendo apenas, que hay en este libro «aciertos verbales» que «recuerdan a Whitman» (p. 55).

<sup>15</sup> Su título, 'En elogio del Ilustrísimo señor Obispo de Córdoba Fray Mamerto Esquiú, O.M', ilustre figura a quien Darío atribuía «un blanco horror de Belcebú». El poema apareció inmediatamente en el diario *Los Principios* de Córdoba. Vid. Alfonso García Morales, «Construyendo el modernismo hispanoamericano. Rubén Darío y Carlos Romagosa», en A. G<sup>a</sup> Morales (ed.), *Estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*, Universidad de Sevilla, 1998, p. 96.

<sup>16</sup> O. Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

<sup>17</sup> L. Sáinz de Medrano, «La vanguardia desde el modernismo», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 26 II, 1997, pp. 309-324.

Nuestra disensión en este punto no concierne a que Darío quisiera mostrar la fe a la que alude Paz. Si estamos de acuerdo en algo que dijo antes en este mismo ensayo respecto a que «todo lenguaje, sin excluir el de la libertad, termina por convertirse en una cárcel y hay un punto en que la velocidad se confunde con la inmovilidad (p. 12), hemos de reafirmarnos en una obviedad que en este punto resulta importante: sencillamente recordar que en poesía cualquier materia resulta válida, ya que ante todo el hecho poético depende del tratamiento del tema, no del tema mismo.

Darío quiso difundir las ideas que Paz apunta —no en vano se trataba de un trabajo que le fue encargado por *La Nación* para celebrar el primer centenario de la independencia argentina, o más exactamente el comienzo del proceso de independencia, propósito análogo al que llevó a Lugones a escribir sus *Odas seculares*-. El mérito de Darío —incompatible con la ilusión de ser un futurista tardío, como alguna vez se ha insinuado, y de ningún modo aquejado de «moderno latría» como escribió, excediéndose, el sagaz Yurkievich<sup>18</sup>-, es haber sabido dar un vuelo lírico a los elementos diversos que era imprescindible incluir y exaltar. Lo hace aplicando la técnica de sublimación frecuente en toda su obra y dando a lo real el sentido de trascendencia que puede alcanzarse con su mitologización. La Argentina se convierte así en la «región de la Aurora», «el país de la armonía», la «región del Dorado», poseedora del «Vellochino de oro». Se remonta el Río de la Plata para convertirlo en el «misterioso hermano» de los grandes corrientes fluviales que hoy desgraciadamente han perdido su condición casi mágica, el Tigris y el Eúfrates bíblicos. Los caballos que cubren la pampa son «nuevos troyes de centauros»; si no hay más remedio que escuchar «el grito de la triunfal/ máquina de la ferro-vía» o el «volar del automóvil/ que pasa quemando leguas» y contemplar los docks que «se erizaron de chimeneas», pronto acudirán Hiperión y enseguida el «cisne de Sulmona», sustentador de la poesía de la nueva Arcadia, así como diversos otros seres quiméricos como Orfeo que recibirá los hermosos cantares de los gauchos, incluyendo la mitología propia que éstos poseen (Santos Vega). En fin, el mundo argentino confraterniza y se confunde con el de las más prestigiosas figuras, frecuentemente legendarias, y los más sublimados espacios de la humanidad. Digamos, en fin, que si Darío cumplió con una creación que defendía el progreso y la acogida a muchas gentes necesitadas (lo cual coincidiera o no con el evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fin de siglo, no sería nada recriminable), lo hizo aprovechando, una vez más, la oportunidad de mostrar su vocación de Prometeo aferrado a un ansia de saber y de comunicar la potencialidad de la poesía para hacer creíbles las más profundas y legítimas ansias humanas sólo comunicables por ella. Lo destacable es que Darío tuvo siempre ese objetivo, lo persiguió sin rendirse incluso en los momentos que se han juzgado más superficiales. Ni siquiera después de afirmar que «ya no hay princesa que cantar» abandonó ese objetivo, «a pesar del tiempo terco».

---

<sup>18</sup> Saúl Yurkievich, *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik, 1984, p. 11.

No queremos dejar de echar una mirada a la notable polémica en torno a Darío promovida por dos relevantes críticos en textos que fueron recogidos y editados en Managua en 1965 bajo el título de *Rubén Darío en Oxford*, por la Academia Nicaragüense de la Lengua (112 pp). Los firmantes de dichos textos son, en el sector de los objetores, C. M. Bowra con el ensayo, «Rubén Darío», (procedente de *Inspiration and poetry*, London, Mc Millan, 1955) y Luis Cernuda, quien se apoya en Bowra para su «Experimento en Rubén Darío» (pp. 59-77), publicado en 1960 en *Papeles de Son Armadans*, noviembre; mientras en el de los defensores se encuentran Arturo Torres Rioseco (autor de la réplica a Bowra, pp. 51-56) y Ernesto Mejía Sánchez que defiende a Darío frente a Cernuda en «Rubén Darío, poeta del siglo XX» (pp. 81-112), ensayo que ya había expuesto oralmente en el Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en 1962.

La introducción a este pequeño volumen, redactada por la propia Academia editora, tiene el mérito del esfuerzo de objetividad con que presenta el conflictivo contenido. Así, manifiesta el orgullo por el hecho de que «por primera vez el nombre de Darío figure entre los grandes poetas del mundo» merced a la atención que le fue otorgada por el muy notable crítico Bowra, sin que sean óbice los reparos puestos por éste. Claro que, sin ser cuestión esencial, no podemos dejar de mostrar sorpresa, dicho sea de paso, ante la desmesurada manifestación de que el alto reconocimiento de Darío se produzca «por primera vez», gracias al los comentarios de Bowra, expuestos en un análisis en modo alguno relevante a nuestro entender. Cabe señalar igualmente que se reconozca sin mostrar algún reparo que la crítica de Cernuda sea «la más negativa que en los últimos tiempos se ha hecho a Rubén Darío» (p. 10).

La crítica de Bowra comienza reconociendo la influencia que ejerció Darío para manifestar que una mirada retrospectiva sobre ella cuestiona su celebridad inicial. Enseguida, acepta, sin embargo, la novedad de sus aportaciones en lo formal que constituyeron una compensación para la España desalentada por el 98 y estimularon a poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, gracias a los cuales la poesía española tuvo una etapa fulgurante hasta la guerra civil. Cuando precisa que ni Machado ni Juan Ramón fueron sus discípulos, está lejos de ofrecer una nota negativa, sobre todo si recordamos el deseo de no ser imitado que Darío mostró con rotundidad. Que, seguidamente, vea en las novedades rubenianas marcada influencia francesas no desvela ningún secreto, y, por otra parte, resulta arbitrario que le reproche no haber tenido en cuenta a Rimbaud, Corbiere y Laforgue. También lo es el reproche de que «sus logros fueran mayormente derivados» (p. 15) y, lo más sorprendente, que diera demasiada importancia a lo más superficial y efímero de sus modelos, apoyándose en las consabidas citas de los preciosismos de todo tipo de que gustaba Darío. No es de recibo insistir en las diferencias que existían entre el nicaragüense y su admirado Verlaine. Cuando añade Bowra que la poesía de Darío «se ocupa mucho de asuntos que ya no nos conmueven seriamente» (p. 16), está planteando una objeción altamente discutible, mostrando, por cierto, lo que es frecuente entre no pocos lectores de la obra de Darío: una superficial lectura de *Prosas profanas*. Una de las censuras

de Bowra es que el poeta «insiste hasta casi el momento de su muerte en escribir versos que repiten los manierismos de *Prosas profanas*» (p. 19). Nuestro comentario a este respecto, sin participar en el acartonado concepto de «manierismos», puede resumirse en una palabra: **afortunadamente**.

Hay un cierto vaivén en las opiniones del bienintencionado Bowra, quien se esfuerza seguidamente en reivindicar la existencia en la obra de Rubén de «trozos de verdadera calidad que tienen el toque auténtico de *una personalidad única* —subrayamos— (p. 17). Inútil la defensa que pretende dejar a salvo a Darío frente a su fama de bohemio porque es asunto irrelevante que, por lo demás, él propio afectado explicó y lamentó cuando lo creyó preciso. Tampoco la de haber sido acusado de hijo pródigo de una España a la que dio algo de lo que ésta había perdido por su *extravagante expansión imperial* (sic, p. 17). Menos interesante es la acusación de que «tampoco es Darío la voz nacional de la América Latina» (18), acusación que ya Rodó realizó y solventó. A este propósito Bowra se refiere a cuan «penosamente sorprendidos» debieron sentirse quienes escucharon en Madrid en el 92 su inesperado poema «A Colón». La censura recae ahora en que desechando la oportunidad de «empaparse de retórica sentimental» (p. 20) Darío se dedicó a criticar los aspectos negativos de la sociedad nacida del descubrimiento, lamentando que éste se produjera. Al crítico no le parecía de recibo el enfoque dado al asunto por el poema, ya que, pronostica, que de no producirse la gesta de Colón los aborígenes del Nuevo Mundo no habrían salido de un primitivismo lamentable. Aparte de la inconveniencia de juzgar un poema por su contenido ideológico parece importarle sobre todo la inoportunidad de su lectura. Así pues, nos preguntamos: si el poema hubiera tenido un sesgo acorde con los convencionalismos del momento ¿habría tenido más calidad, o habría sido acusado de desarrollar el denunciado sentimentalismo fácil? En cuanto al comentario acerca de que «con el correr del tiempo Darío había de modificar su criterio» (p. 21) al publicar su poema «A Roosevelt», nos parece casi pueril, y más aún cuando el crítico dice que en éste «afirma demasiadas cosas sin contagiarnos su entusiasmo» (p. 22).

La incompreensión de Bowra hacia Darío, apenas paliada en amables, tal vez piadosos, momentos, es notoria y parte de premisas que en general nos parecen discutibles. Si seguimos su itinerario crítico lo veremos acusando al nicaragüense de cultivar una «poesía escapista», sublimación equivocada de los «objetos ordinarios» (p. 24); el cuento dedicado ‘A Margarita Debayle’: «impecable» dentro de sus «límites frágiles» (p. 25), carece de cualquier sentido ulterior; los centauros del «Coloquio!» «no tienen individualidad marcada» (¿por qué habrían de tenerla?) y su conclusión de que «lo más importante» de cuanto ocurre en el mundo «es la muerte» es inadecuada por «patente y enfática» (p. 27); el simbolismo de Darío «no fue el más elevado o el más auténtico». Salva sorprendentemente a «Sonatina» donde el amor juega un conveniente papel; y también aprueba el «Yo soy aquel» dedicado a Rodó, donde «a pesar de lo mucho que cultivó sus ensueños, sintió que éstos no lo eran todo» (p.30) y debía enfrentarse al mundo real como hicieron a partir de cierto momento Yeats y Alexander Blok (p 31). ¡Naturalmente —apostillamos— ése era su drama y a él debe mucho la fuer-

za, el humanismo de su poesía! Merece en fin, la aprobación de Bowra, el poema 'Melancolía', aunque no deja de anotar que trataba de ahogar este sentimiento en la bebida, dato de nuevo prescindible. Más adelante nos advierte de que «Darío no fue en modo alguno un filósofo» (p. 35), lo que nos parece una obviedad y nos recuerda la sagaz distinción que María Zambrano estableció entre Filosofía y Poesía. El sencillismo a que tienden algunos de sus últimos poemas lleva a afirmar al crítico que la expresión del poeta había perdido «el vigor de los de sus primeros años» (p. 39). Tampoco pasan sin objeciones las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote», a quien «atribuye demasiadas virtudes» (p. 41), poema que «es más bien la culminación de su predilección por los sueños (p. 40) más que «el principio de su búsqueda de la verdad» (p. 40). Sobre «Los motivos del lobo», deduce, cometiendo dos crasos errores, primero que el poeta opina que «en un mundo de maldad hay que ser malvado» y en segundo lugar que plantea una solución que «no es filosófica sino artística» (p. 43). Asombrosa acusación.

Dejamos aquí las apreciaciones de un crítico desafortunado que no quiso aparecer ni mucho menos como un objetor radical de Darío pero que propició censuras que, entre otras cosas, ignoraban que un poeta no ha de ser juzgado negativamente por sostener ideas incorrectas y menos aún por preferir el arte a la filosofía, cuando lo grave sería lo contrario.

El chileno Arturo Torres-Rioseco, da la réplica a Bowra en su trabajo «Rubén Darío visto por un inglés», comenzando por expresar también su reconocimiento por la categoría que éste concede al nicaragüense, si bien advierte inmediatamente de «el peligro que entraña para un erudito extranjero una incursión en una literatura que no conoce bien». Lo que, sin embargo, nos inquieta es que atribuya los desaciertos de Bowra a que su estudio está basado probablemente sólo «en *Prosas profanas* y en algunas selecciones de antología» (p. 51). Por supuesto es un reparo fundado, pero nos produce la sensación de que Torres-Rioseco se alinea con los muchos que consideran a *Prosas profanas* como una obra de gran belleza pero de menor cuantía, final de una etapa que había de ser superada. Y creemos firmemente que mientras no se dé a este libro la misma valoración que a cualquier otro de los de Darío (pensamos inevitablemente ante todo en *Cantos de vida y esperanza*) no se hará justicia a la obra del gran nicaragüense.

Aunque es cuestión secundaria tampoco concordamos con el chileno cuando niega la influencia de Darío en Antonio Machado, sostenida por Bowra. Acierta al achacar al inglés su excesiva tendencia a «hacer generalizaciones» (p. 52) y no parece justo que para defender al nicaragüense considere equivocado «que Darío careciera de una filosofía central» (p. 53). Obviamente es acertada su defensa del Darío acusado de llevar una vida impregnada de erotismo y no planificada, cuestiones que, como defiende, no son en modo alguno incompatibles con la creación de «una profunda y auténtica poesía» (p. 53).

Finalmente nos parece, por supuesto, acertado que rebata la opinión de Bowra de que Darío «no fue enteramente afortunado» en su búsqueda de inspiración en Francia toda vez que «su carácter simple y natural se prestaba más a un arte menos elaborado {...} menos sofisticado» (p. 55). En cuanto al cambio motivado a partir de *Cantos de vida y esperanza* al abandonar «la brillantez decorati-

va» anterior, es cierto que, como propone el chileno, fue debido a «la angustia humana». En cuanto a que también haya que atribuir esto a la profundidad de sus concepciones estéticas» (p. 56) no es de recibo desacreditar, a cambio de esta defensa, las concepciones estéticas anteriores, nacidas, por otra parte, del propósito de vencer desazones espirituales que, insistimos, siempre estuvieron motivando la obra de Darío.

Entramos así en el trabajo que con el título «Experimento en Rubén Darío» firma el gran poeta del 27 Luis Cernuda (p. 29) tomando también como fundamento de su análisis el de Bowra. Se trata de una crítica de gran dureza que empieza por afirmar su largo despego de la lectura de Darío que «me aburre y enoja» (p. 60). Darío, para Cernuda, es «un poeta que reina pero no uno que gobierna» ¿Se imaginarían hoy a un poeta joven aprendiendo su menester en la obra de Darío?» (p. 61). La respuesta sería, evidentemente, negativa como lo sería si se tomara como referente a Góngora, y aún más, en el día de hoy, la misma negación recaería si el referente fuera el propio Cernuda sin que esto significara una disminución de la importancia extraordinaria concedida al cordobés y al sevillano. Lo mismo opinamos con relación al magisterio, que Cernuda, declara vivo con respecto a ese poeta joven, de Garcilaso y de Bécquer. Como los grandes pintores, (y nadie considera actualmente como sus maestros, a efectos de imitarlos, a Juan Gris, a Picasso o a Miró), al convertirse en «clásicos», van quedándose, por serlo, como alguna vez he dicho hablando de Neruda —y es hora de decirlo también, por ejemplo, de Nicanor Parra— «gloriosamente anticuados». No es un desdoro, sino una situación de honor que muy pocos alcanzan.

Igualmente incomprensible es que Cernuda reproche a Darío su elección de los poetas franceses «de menos valor» (!!) «teniendo ante sí toda la poesía universal donde escoger otros modelos» (p. 62) ¿Cuáles le convendría haber escogido? ¿No conoció acaso también a Whitman, a Poe, a los prerrafaelitas, a Keats, a Shelly, a Heine, a D'Annunzio, a Góngora, Garcilaso, Bécquer y todos los grandes poetas que en España han sido? El juicio de Cernuda sobre la poesía francesa resulta, por lo demás, bastante incoherente cuando puntualiza que si bien es cierto que produjo a Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, «tampoco olvido que no ha vuelto a tener quienes puedan comparárseles» (p. 62). Esa supuesta falta de consecuencias ¿desprestigia a las grandes figuras mencionadas? Y, sobre todo, ¿cuál es la relación de esto con Darío? Cernuda, además, olvida que, como dijo Octavio Paz: «Los modernistas no querían ser franceses, querían ser modernos»<sup>19</sup>.

Otra objeción: Darío «elabora sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente 'poéticas'» (p. 63) ¿No será que las convertía en poéticas? Por lo demás, ¿qué objetos y cosas están proscritos de lo poético?

Por otra parte ¿era un hecho negativo que se proclamara «un hombre de arte?» (p. 64). Detrás de todo esto vemos de nuevo la empecinada desconsideración a *Prosas profanas*. Y nos reafirmamos en la idea de que sin asumir y aceptar este libro no es posible entender la poesía del nicaragüense.

<sup>19</sup> O. Paz, *El caracol y la sirena*, p. 19.

Cernuda, como en el caso de Bowra, algunas de cuyas opiniones, por cierto, no deja de considerar erróneas, oscila entre el predominante rechazo y la aceptación de ciertos valores, como no queriendo arriesgarse a manifestar un antirrube-nismo radical. Decir, en fin, que «el ejemplo de Darío me parecía muy lamentable para los poetas jóvenes, ya que los aparta de sí mismos y del mundo que ante ellos tienen, deteniéndoles en trivialidades» (p. 71), que «si fue un simbolista, su simbolismo no era de índole muy avanzada ni auténtica» (p. 73), no hace sino corroborar nuestra impresión del escaso vuelo y, añadiríamos, de la ingenuidad que posee el análisis de Cernuda, extraordinario poeta que en esta oportunidad se comporta como un ‘dómine’ apegado a una resabiada retórica, y no como un ‘artista’, volviendo contra sí mismo la acusación que al finalizar hace al inglés (p. 77).

Insistiendo desde el primer momento en su admiración por Cernuda y en su objetividad ante la obra de Darío, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, en su trabajo «Rubén Darío poeta del siglo XX» revisa las apreciaciones del sevillano, contradice a éste al afirmar que «la crítica importante que Darío tuvo en su tiempo no fue indiscriminada» (p. 85), lo cual acredita con precisiones tomadas de numerosos autores desde De la Barra a Anderson Imbert. Para mostrar que no es de extrañar que hoy no se imite, en el sentido más común de la palabra a Darío, trae a colación el caso del propio Lorca: «¿Quién se atrevería a firmar en nuestros días sus «gitanerías» (p. 90) viene a decirnos, sin que esto —añadimos— signifique menoscabo de la valoración de la obra del granadino. No insistiremos en los argumentos que da en torno a cuestión tan obvia, rematados por el más irrefutable: «Yo también quisiera saber cuántos poetas jóvenes estuvieron leyendo anoche hasta la madrugada a Garcilaso, a Bécquer, a Darío, a Lorca» (p. 92) y cuántos se proponen imitarlos. Por otra parte Mejía anota la importancia de las fecundas reacciones, muy lejos de producirse bajo el síndrome de la imitación, lo cual Darío dejó claro que detestaba, que el poeta suscitó en nuestra lengua —caso de la Generación del 27, caso de los desenfadados primeros vanguardistas nicaragüenses—.

Por supuesto, desmonta igualmente la recriminación de la preferencia dariana por la poesía francesa y niega el exclusivismo de Darío en torno a ésta, de donde se deduce, también que «los reproches al francesismo de Darío más parecen reproches a la cultura francesa en particular» (p.98). Otro alegato de Cernuda considerado por Mejía como el más grave, el que Darío haya atribuido al poeta como tal la condición de «árbitro dictorial intangible» y asimismo la de cultivar una *selfpity* (p.100) por no ser reconocido como tal queda desmontado en cuanto se trata de actitudes constantes en los que han asumido desde siempre el quehacer poético como lo ejemplifican el *Non omnis moriar* y el *Odi profanum vulgus* de Horacio, la posición de muchos poetas del XIX y la del propio Cernuda.

Buen final es el escogido por Mejía Sánchez para cerrar su reivindicación dariana: la poesía para él —y es hora de que nadie deje de advertirlo—, fue, en sus propias palabras, «una camisa férrea de mil puntas cruentas» (p. 112).

Cambiando ya, para concluir, nuestro punto de mira, especialmente sorprendente nos resulta que el gran poeta cubano Gastón Baquero, en su libro *Darío*,

*Cernuda y otros temas poéticos*<sup>20</sup>, apoyándose en parte en los juicios del andaluz, nos entregue una visión bastante negativa de Darío. Siguiendo también a Rodó le niega su condición de «poeta de lo americano» (p. 35), grave e imperdonable situación al parecer que hace una vez más del localismo requisito indispensable para que la voz de un creador alcance verdadera altura. ¿Podría superar alguien en ese caso —y lo decimos con el mayor respeto hacia el extremeño— a un Gabriel y Galán? Ridiculizada su obsesión por París (nos remitimos de nuevo a la sagaz apreciación de Octavio Paz, antes mencionada, sobre los modernistas y Francia), Darío —a quien se le reconoce «imaginación poderosa» (39) en su descripción de Whitman de *Azul*— queda convertido (no es la primera vez que se acude a este símil) en un indio ingenuo deslumbrado por las joyas baratas de los conquistadores. Y por supuesto, el cenit de las censuras se concentra en *Prosas profanas* donde «la carga de lo efímero, de lo brillante por fuera y lo vano por dentro llega a la culminación» (p. 40). Califica de «detestable» ‘Era un aire suave’ para aludir enseguida a «la atroz» ‘Sonatina’ (p.41). Pero, abreviando, lo que nos parece ya incomprensible es que al examinar ‘Divagación’ Baquero manifieste que es un poema «en donde llegamos al pasmo de leer: «Verlaine es más que Sócrates y Arsenio/ Hussaye supera al viejo Anacreonte» (p. 41). Es imposible que el gran poeta cubano (repetimos nuestra valoración) Gastón Baquero no supiera por propia experiencia que el poeta cuando ejerce de tal es omnipotente y omnisciente, que Darío nunca habría escrito tales afirmaciones en una de sus crónicas a *La Nación* pero lo hacía con absoluta legitimidad en cuanto creador lírico, toda vez que, como dijo Chesterton: «La poesía presenta las cosas tal como aparecen respecto a nuestras emociones y no respecto a cualquier teoría, por plausible que parezca, o a cualquier argumento por concluyente que sea»<sup>21</sup>.

El tema sigue quedando abierto. Una situación análoga impidió, con más gravedad, el rescate de Góngora, operación que, por cierto, mucho antes del 27, acometieron dos hispanoamericanos: Darío y luego Alfonso Reyes. En realidad es el destino de no pocos clásicos. Por nuestra parte abandonamos aquí la tentación de prolongar la atención a la dialéctica suscitada por el legado rubeniano, con la idea de que, en el fondo la pervivencia de ella y su amplitud es la mejor prueba de que este hecho que concita el sostenido interés de tirios y troyanos, es el indiscutible aval de su importancia: nos dice que Darío está vivo.

<sup>20</sup> Madrid, Editora Nacional, 1969.

<sup>21</sup> Cit. por J. M. Alonso Gamó, *Un español en el mundo. Santayana*, Madrid, C. Hispánica, 1966, p. 203.