

LO SUBLIME EN EL PAISAJE TÁURICO

Por JACOBO CORTINES TORRES

Resulta un tanto sorprendente que alguien en principio tan ajeno al mundo de la Tauromaquia, como era Inmanuel Kant, eligiese precisamente ese mundo para la caracterización de todo un pueblo, el español, cuyas tierras nunca llegaría a pisar. En el capítulo IV y último de su temprano ensayo, *Lo bello y lo sublime*, de 1764, “Sobre los caracteres nacionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello”, encontramos esta cita:

No puede decirse que el español sea más altivo o más enamorado que cualquiera de otro pueblo; pero lo es de una manera extravagante, que resulta rara y fuera de lo habitual. Abandonar el arado y pasearse con una larga espada y una capa por el campo de labor hasta que el extranjero de paso por allí desaparezca, o en una corrida, donde las bellas son por una vez vistas sin velo, declarar con particular saludo cuál es la señora de sus pensamientos y aventurarse en su honor a una peligrosa lucha con una bestia salvaje, son actos desusados y singulares que distan mucho de lo natural¹.

Está claro que para Kant los españoles, como los alemanes y los ingleses, se identificaban con el sentimiento de lo sublime,

1. Inmanuel KANT: *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1946. Sexta edición, 1979, p. 68.

frente a los italianos y franceses, que se diferenciaban de éstos por el de lo bello. Pero en el carácter nacional, que contiene la expresión de lo sublime, Kant distingue entre aquel que está inclinado a lo extravagante, el que tiene un sentimiento por lo noble, y el que lo siente por lo magnífico; atribuyendo el primero al español; el segundo al inglés; y el tercero al alemán. Para el filósofo lo más extravagante del pueblo español no eran sus autos de fe, que conservaba más por sus inclinaciones teatrales que por superstición, sino las corridas de toros, donde se producía ese enfrentamiento entre el hombre y la fiera que desbordaba los límites de lo natural.

El juicio de Kant, intuitivo e inteligente, no deja de ser una generalización, y como tal puede dar pie a interminables polémicas, pero él no fue el primero de los ilustrados europeos en señalar las corridas como algo consustancial con España. Ya antes, su admirado Jean Jacques Rousseau había manifestado que éstas habían contribuido a mantener el vigor de la nación española. Y así lo sintieron muchos españoles, hasta que a finales del siglo XIX proclamaron las corridas como la *Fiesta nacional*. Denominación que tuvo fortuna en el siglo XX, pero que no fue compartida por todos, pues una parte de su intelectualidad se opuso a reconocerla así y clamaba por la prohibición de tan “bárbaro espectáculo”², como sigue ocurriendo hoy en día en ciertos sectores, con el agravante de un “animalismo” mal entendido, cuando no por lamentables resentimientos políticos.

Sabido es, por otra parte, que las polémicas antitaurinas se han sucedido en España a lo largo de su historia, ya sea en su vertiente teológica durante los Siglos de Oro, en la económica durante la Ilustración, e ideológicas en las últimas centurias. Todo ello contribuyó, sin duda, a retrasar para la Literatura, y especialmente para la Poesía, el descubrimiento de esos espacios naturales donde nacía y pastaba el ganado bravo. Las grandes dehesas, salmantinas, extremeñas o andaluzas, las sierras castellanas, la inmensa planicie de las marismas del Guadalquivir, y tantos otros territorios del toro no habían sido vistos con ojos de poeta. Habría que esperar a la irrupción del Modernismo, que

2. Rosario CAMBRIA, *Los toros: Tema polémico en el ensayo español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974.

heredaba y culminaba en sí mismo un rico legado de corrientes espiritualistas y artísticas europeas, para que una nueva mirada, ajena a restricciones morales o a intereses lucrativos, se posase sobre esos lugares y sus elementos físicos y los transformase en algo superior, otorgándoles una nueva dimensión estética, convirtiéndolos en verdaderos paisajes³, que pueden calificarse de “táuricos” y no “taurinos” al centrarse la atención en el animal, con toda su carga de simbología, como una fuerza de la Naturaleza, y no detenerse en los aspectos de la lidia del hombre con el toro. Lo táurico apunta, pues, hacia lo telúrico, lo mítico y lo sagrado, y, en último lugar, a lo sublime.

La aportación de los modernistas del 98, especialmente de Unamuno, Azorín y Antonio Machado, fue decisiva para el descubrimiento y desarrollo del paisaje literario español como género específico, al que espiritualizaron, pero su enfoque se centró, aunque no en exclusiva, sí fundamentalmente en Castilla a la que otorgaron una dimensión histórica y moral como símbolo de España. Partían ellos del ideario liberal y reformista promovido por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza⁴. Castilla era la clave para rastrear en la intrahistoria de la nación, entender su pasado y su presente, e imaginar las posibles soluciones de sus problemas en un futuro inmediato. Supieron extraer del paisaje castellano, “pobre, bello y noble”, su valor pedagógico, que les llevaría a comprender el alma del pueblo que lo habitaba. Con los escritores noventayochistas y con los pintores relacionados con ese grupo, Beruete, Regoyos y Zuloaga, Castilla se erigió como la expresión del carácter del pueblo español, como la quintaesencia de la identidad nacional.

Pero la geografía física y espiritual de España era mucho más rica y variada que la construcción reduccionista del castellanismo que promovió la Institución y desarrollaron los del 98; y así, un escritor, en estrecho contacto con Giner y el ideario krau-

3. Para el concepto moderno de paisaje, véase Javier MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2006; también Diego ROMERO DE SOLÍS e Inmaculada MURCIA SERRANO (coords.), *Paisaje y melancolía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2011.

4. Nicolás ORTEGA CANTERO, “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, *Boletín de la A.G.E.*, n.º 51, 2009, pp. 25-49.

sista, Juan Ramón Jiménez, no compartía las preferencias del paisajismo castellano y volcó su mirada hacia su región natal, Andalucía, y especialmente hacia el paisaje moguerense, en busca de la Belleza como ideal supremo, con la aspiración de convertirse en el “andaluz universal”. *Platero y yo* es una muestra excepcional de esa universalidad. Esta *Elegía andaluza*, compuesta entre 1907 y 1916, amplió extraordinariamente la geografía literaria con nuevos paisajes de un intenso lirismo. La paleta poética se llenaba de cromatismo, de juego de luces, de sensaciones, de valores morales, de ética y estética trascendentes. Si como opinaba Azorín, más artista será un escritor cuanto mejor interprete la emoción del paisaje, no cabe duda de que Juan Ramón se convirtió en un auténtico maestro. Y así fue reconocido por los regionalistas sevillanos, entre ellos Felipe Cortines Murube, que le tributaron un homenaje en el Ateneo Hispalense en el que fue elegido y consagrado como el poeta ideal de Andalucía, aquel en el que junto a Bécquer “es donde se ha realizado el milagro de revelarse en toda su plenitud el misterio del alma andaluza...”⁵.

Juan Ramón, sin embargo, no llegó a estar presente en el homenaje y se justificaba así en carta a Felipe Cortines:

Mi mayor goce sería estar entre amigos poetas que tan bien me quieren, o no siendo esto posible, en constante correspondencia con ellos. Me entristece decir tantas veces que no tengo salud y que es poco el tiempo que puedo dedicar a lo que es mi única alegría. Pero es verdad, y debo decirlo para que se me perdonen estas tardanzas en la expresión material de mi cariño, pues la espiritual es tan intensa que, seguramente, llegará a donde ella quiera ir. Esto del homenaje ha turbado también el aire de mi rincón plácido y todo está en revolución. Además, la primavera no me sienta a mí bien, y estoy invadido de una laxitud que solo me permite el ensueño quieto y doliente. Espero que no volveréis a quererme mal y que vuestro cariño, hermano del mío, me lo demostraréis en comisiones suaves y silenciosas. A quien hay que ofrecer el sacrificio es a

5. José María IZQUIERDO: *Divagando por la Ciudad de la Gracia, Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Joaquín L. Arévalo, 1914, p. 236.

Apolo y esto en su templo. El hombre, lira sin cuerdas, nada es sin la mano divina que la hace vibrar y embellecerse de luz, de color, de sonido⁶.

Juan Ramón también le agradecía al poeta sevillano el envío de su último libro (probablemente *Nuevas rimas*), el artículo que le había dedicado en *La Provincia* y otro que tenía escrito sobre *Poemas májicos y dolientes*. La admiración de Felipe Cortines por el maestro de Moguer no deja lugar a dudas, y se materializa tanto en la atenta lectura que hizo de sus paisajes como en el benéfico influjo de éstos sobre los suyos propios⁷. Hay una sensibilidad afin ante la contemplación de la Naturaleza, aunque en buena medida la elección de esos elementos naturales sea, por razones diversas, diferente. En lo que concierne al mundo de los toros, Juan Ramón no sintió simpatía alguna por los toreros, aunque no se mostrara públicamente como enemigo de ellos. Centrándonos en *Platero y yo*, sin embargo, ese mundo no resulta del todo ajeno al universo lírico del libro. Tres capitulitos lo abordan: LXX. “Los toros”, C. “La plaza vieja de toros”, y CVI. “El toro huido”. El más interesante, en lo que al paisaje se refiere, es el último, ya que los otros son una evocación de lo que en la vida del pueblo pudiera significar una tarde de toros, y un recuerdo de infancia. Pero en “El toro huido” el paisaje cobra relevancia. El poeta a lomos de Platero no va en busca de la fiera, sino que se la encuentra, de una manera fortuita. El toro no está en su contexto natural, como pudiera ser el cerrado de la dehesa o la extensión de las marismas, sino en un escenario que no es el suyo, porque es un toro “huido”; es decir, escapado de su medio, y que ha invadido otro marco geográfico en el que siembra la destrucción. El poeta lo contempla “escondido” tras una vieja higuera:

6. Publicada en Juan Ramón JIMÉNEZ, *Selección de Cartas*, preparada por Francisco Garfias, Barcelona, Ed. Picazo, 1973, p. 37. La carta no va fechada, pero todo indica que es de 1912, año en el que se celebró el homenaje.

7. Véase Jacobo CORTINES TORRES, *Vida y Obra de Felipe Cortines Murube (1883-1961)*, Tesis Doctoral bajo la dirección de Francisco López Estrada, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, octubre de 1975. Inédita; también Felipe CORTINES MURUBE, *Poemas escogidos (1908-1961)*, Estudio y Selección de Jacobo Cortines, Ateneo de Los Palacios, 1983.

Sí, ahí va. Un toro colorado pasa, dueño de la mañana, olfateando, mugiendo, destrozando por capricho lo que encuentra. Se para un momento en la colina y llena el valle, hasta el cielo, de un lamento corto y terrible. Los estorninos, sin miedo, siguen pasando con un rumor que el latido de mi corazón ahoga, sobre el rosa.

En una polvareda, que el sol que asoma ya, toca de cobre, el toro baja, entre las pitas, al pozo. Bebe un momento, y luego, soberbio, campeador, mayor que el campo, se va, cuesta arriba, los cuernos colgados de despojos de vid, hacia el monte, y se pierde, al fin, entre los ojos ávidos y la deslumbrante aurora, ya de oro puro⁸.

Juan Ramón ha sabido transmitir la emoción, el miedo, de esta súbita aparición de esa fuerza de la Naturaleza que siembra el caos en un paisaje idílico, como en principio era el naranjal, la cañada sembrada de uñas de león y blanca por la escarcha, y la colina florecida de aulagas con un cielo incoloro y fúlgido. Lo bello del paisaje se transforma en sublime con la irrupción del toro entre la polvareda que levanta, los destrozos de su cornamenta y su desaparición cuesta arriba del monte ante la “ávida” mirada del poeta. Dotado de una extraordinaria sensibilidad para expresar las emociones que el campo suscitara, Juan Ramón hubiera podido ser el gran cantor del paisaje táurico, como lo confirma esta pequeña muestra, pero esa misión no estaba reservada para él. No se daban en su personalidad, más inclinada a lo lírico que a lo épico, ni en su contexto familiar, de comerciantes burgueses venidos a menos, ni en su formación intelectual, atraído primeramente por la Pintura y volcado plena y obsesivamente después por la Literatura, las circunstancias adecuadas para el descubrimiento y plasmación del mundo táurico, tan difícil de percibir y tan coaccionado para su expresión literaria por la ideología imperante, nada proclive a resaltar los posibles valores estéticos de cuanto estaba relacionado con ese universo. Por eso serían otros, muy cercanos en el tiempo y en el espacio, los lla-

8. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*, Edición de Richard A. Cardwell, Madrid, Espasa, Colección Austral, 1988, Séptima edición, 1999, p. 210.

mados a descubrirlo y recrearlo poéticamente; el primero: Felipe Cortines Murube.

Nacido en Los Palacios, en 1883, dos años después de Juan Ramón, estaba entroncado, por rama materna, con una de las familias ganaderas más prestigiosas de la época: los Murube. Desde la infancia tuvo, pues, un estrecho contacto con la Naturaleza. En una de sus novelas dejó escrita la impresión que le causaba la brama de los toros:

Suelen oírse estas lamentaciones de los animales en los ejidos de los pueblos y en las dehesas de los términos municipales cuando caminan las yuntas o los hatos hacia los establos o los pozos. Y son una continuada desolación de extraordinaria tragedia, que a mí me impresionó fantásticamente de niño en las épocas malas de avenidas y sequeros cuando los años aviesos traen impensadamente la catástrofe por Andalucía⁹.

Tras publicar su tesis doctoral, *Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo*¹⁰, apareció al año siguiente su primer libro de versos, *De Andalucía. Rimas* (1908), al que sucederían otros, alternándose la labor poética con libros en prosa y una fecunda actividad como periodista e investigador hasta su muerte en 1961. Durante un cierto periodo, no muy largo, Felipe Cortines compaginó su labor como escritor con la de llevar tierras de la familia, pero su desbordante actividad cultural en Sevilla, con cargos en el Ateneo, fundador de la revista *Bética*, colaborador asiduo de otras, e impulsor del movimiento regionalista andaluz, compatible para él con la unidad de España¹¹, le llevó a renunciar a las labores agrícolas para centrarse en su creación literaria. El título de *De Andalucía* es significativo del compromiso del poeta con su re-

9. En la p. 7 de la versión mecanografiada de su novela *En aquel tentadero*, pues en la publicada en Sevilla, Tipografía Artística, 1926, esta cita está suprimida.

10. La tesis la publicó, poco después de ser defendida, en Sevilla. Imprenta de Izquierdo y C^a., 1907.

11. Véase su trabajo "Patria y Región", publicado en la revista *Bética*, año III, núms. 29 y 30, 15 y 20 de marzo, y núm. 31, abril de 1915.

gión nativa para la que deseaba un nuevo renacimiento en la línea de lo que se denominaba la búsqueda del “ideal andaluz”, y para su consecución era fundamental el conocimiento de su geografía, del medio en el que vivía su gente, de su historia, de su cultura. El amor al campo, con toda su riqueza física y vital, se lo planteaba, pues, el poeta como una manera de hacer realidad el “ideal”. De ahí, que ya en el primer libro dedicase dos de las cuatro secciones de las que consta a cantar el campo andaluz.

La presencia del toro en el campo sólo insinuada en el primer libro:

Muge el toro bravo
Libre en la dehesa...¹²

adquiere indiscutible protagonismo en el segundo, como indica su mismo título: *El poema de los toros*. El libro fue escrito durante los años de 1909 y 1910 en “El Toruño”, donde el escritor solía pasar temporadas. Los dieciséis poemas que componen la primera edición se vieron aumentados con otros seis de la sección “Toros del camino”, del libro *Romances del camino* (1916), y otros nueve fechados en 1923, a los que añadió uno, que no aporta nada nuevo, en 1954. Con todos ellos el autor proyectó una segunda edición en 1955, que no llegaría a salir¹³.

Lo novedoso del libro radicaba en la presencia del toro en su marco natural, en su “paisaje”, ya que el toro en la plaza contaba con una arraigada tradición literaria desde el siglo XVIII. No es que el toro en el campo no hubiese aparecido con anterioridad en nuestra Literatura¹⁴, pues hay muestras de ello en obra tan trascendente como el *Libro de buen amor*, donde se alude brevemente a la presencia de toros bravos por la sierra, así como en otros autores medievales, en romanceros y cancioneros, y en algunos de los poetas barrocos que se sirvieron para sus comparaciones, de raigambre

12. “Geórgica”, en *De Andalucía. Rimas*, Sevilla, Imprenta de Izquierdo y C^a, 1908, p. 36.

13. La primera y única edición publicada salió en Madrid, Librería de Fernando Fe, 1910.

14. José María de Cossío, *Los toros en la poesía castellana (Estudio y Antología)*, Madrid, C.I.A.P., Vol. I, capítulos VII: “El tema del toro bravo en el campo” (Primera parte), pp. 81-90, y XXV (Segunda parte), pp.285-293.

clásica, de las potentes imágenes que proporcionaban las peleas de toros entre sí. Igualmente en la narrativa áurea hay muestras de la presencia del toro en el campo, como puede verse en páginas del *Guzmán* y el *Quijote*. Y si bien, bajo el influjo de ciertos ilustrados, este tema sufrió un prolongado eclipse, con la actitud de los románticos cobraría un nuevo impulso. La proliferación, favorecida por los antecedentes literarios, de estampas taurinas¹⁵, por parte de pintores españoles y extranjeros, con faenas camperas, como las de acoso y derribo, herraderos, tentaderos y encierros, propició a su vez, en un mutuo enriquecimiento, su trasvase a las páginas de buena parte de la producción de costumbristas y novelistas¹⁶. Pero eran escenas o cuadros que no llegaban a constituir paisajes en sí mismos, pues no estaban individualizados ni interpretados como tales, sino al servicio de la narración o la descripción casticista. Era necesario un nuevo punto de vista que focalizara su mirada no en lo anecdótico, sino en lo esencial, en este caso en el toro en relación con su entorno natural. Las corrientes vitalistas de finales del siglo XIX hicieron posible esa nueva sensibilidad. En unos sonetos alejandrinos, *La siembra de gigantes*¹⁷, Salvador Rueda concebía ya el toro, como el caballo o el elefante, sorprendidos en el momento del celo, como una fuerza de la Naturaleza, aunque no establecía ninguna relación con el marco. Sí lo haría poco después Felipe Cortines que proclamaba al toro como “el inmortal orgullo de los campos”¹⁸, y cuatro años más tarde, probablemente sin tener noticias de los versos del sevillano, Rubén Darío, que lo presentaba como “el robusto señor de la planicie”¹⁹. Unas coincidencias que son indicativas de la nueva postura ante la Naturaleza y la subsecuente percepción de sus elementos que tantas emociones

15. Pedro ROMERO DE SOLÍS (ed.), *La estampa taurina en la colección de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2011.

16. Alberto GONZÁLEZ TROYANO, *El torero, héroe literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

17. Salvador RUEDA, *La siembra de gigantes (Tema sagrado)*, “El toro”, en *Poesías completas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, s.f., p. 363.

18. “El toro bravo”, en *El poema de los toros*, ob. cit., p. 64.

19. Rubén DARÍO, “Gesta del coso”, en *Canto a la Argentina y otros poemas*, Madrid, Biblioteca Corona, 1914, p. 152.

habría de producir en el ánimo de sus contempladores. Inmerso en la corriente vitalista de principios de siglo y heredero de una rica tradición cultural literaria y pictórica, es explicable que Felipe Cortines por esas fechas diese a la estampa una sucesión novedosa de paisajes, como los recogidos en *El poema de los toros*, en los que esta especie animal, con toda su atracción y su peligro, se erigía en uno de sus elementos más conformadores.

Pero para la configuración de esos paisajes, tan llenos de aspereza y amenaza, de atracción y respeto, era preciso un punto de observación que fuese seguro²⁰, como pudiera resultar el refugio del cortijo, y, a su vez, un medio de traslación que permitiera adentrarse en lo observado sin correr el riesgo de perecer en el intento, y eso no estaba entonces al alcance de todos. El caminante Machado podía recorrer a pie los campos de Soria y describir los álamos de la ribera, o pararse en algún lugar en alto y desde allí pintarnos la curva de ballesta del Duero, pero no adentrarse en una dehesa llena de reses bravas, o transitar por marismas encharcadas. Azorín en su viaje a la *Andalucía trágica* vio pastar los toros desde el tren; una visión muy rápida y fugaz, que se materializaba en muy pocas líneas. Unamuno los había dibujado de lejos en la dehesa salmantina de un amigo²¹. Juan Ramón a lomos de su burro Platero contaba con el transporte adecuado para ir deleitándose morosamente con la variedad del paisaje moguerense, pero ante un accidente, la presencia de un toro bravo como el huido, se había visto obligado a esconderse tras la higuera. Para acercarse a los toros, para contemplarlos en todo su poderío en la libertad de los campos, se necesitaba pertenecer a una cultura agraria que estaba socialmente muy restringida. Sólo los terratenientes y ganaderos, que fuesen a su vez caballistas, tenían, junto a los que allí trabajaban: mayoresales, concedores, guardas, vaqueros..., acceso a ese territorio a un tiempo hermoso e inse-

20. Respecto a lo terrorífico y desmesurado de la Naturaleza, decía Kant: “Pero sólo con que nos encontremos en un lugar seguro su visión resulta más atractiva cuanto más temible es”, en *Crítica del discernimiento*, Edición de Roberto Marayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012, p. 346.

21. Así lo confesaba en carta a Felipe Cortines Murube tras leer *El poema de los toros*, que éste le había enviado. Véase Miguel de UNAMUNO, *Escritos de toros*, Prólogo de Manuel García Blanco, Madrid, Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 105-108.

guro. El caballo era, pues, el medio necesario para recorrer esos espacios, para observarlos, y transformarlos según la distancia o proximidad elegidas. Las diferentes velocidades del caballo, al paso, trote, galope, o bien quieto, y la mayor altura del punto de observación del jinete, le permitían a éste dotar lo que contemplaba de un dinamismo y extensión superiores al hombre de a pie²². Pero los medios materiales no eran suficientes para el descubrimiento y plasmación de esos paisajes. Lo más importante era la formación intelectual y artística, la imaginación poética, la disposición de ánimo, la necesidad espiritual de aquel que va en su busca, los elige y los recrea. Todos estos requisitos se daban en el joven Felipe Cortines, que supo enriquecerlos a lo largo de una vida entregada al Arte.

En el “Proemio a *El Poema de los Toros*”, texto fundamental para entender la intención y sentido del libro, aunque escrito *a posteriori* de la primera edición, el autor se presentaba ante sus lectores como garrochista poeta:

En los ratos de ocio y en la paz del cortijo
Con la mano cansada de llevar la garrocha,
Y la jaca esperando con la silla vaquera
Empezar su galope, en un arco la cola,
De los toros bravíos, de los potros salvajes,
Escribí estas sinceras y bárbaras historias...²³

El autorretrato del autor, a lomos del caballo y garrocha en mano, anticipa indefectiblemente las conocidas fotos de Fernando Villalón en su jaca marismeña, cuando éste todavía no se había convertido en el cantor de la *Andalucía la Baja*. Y es que el autorretrato de Felipe Cortines es más literario que real, ya que responde al tópico de la *captatio benevolentiae*; pues no es el garrochista profesional, ni el “altivo labrador”, preocupado por el rendimiento de la tierra, quien se dirige a los lectores, sino el poeta que mantiene con la Naturaleza una relación desinteresada,

22. Recuérdese la descripción llena de efectos cinéticos que de la batalla de Waterloo hace desde su caballo el protagonista de *La Cartuja de Parma*.

23. “Proemio a *El Poema de los Toros*”, en *Romances del camino*, Madrid, Fortanet, 1916, p. 167.

placentera y no utilitaria. Una Naturaleza bravía, épica, de encinares y marismas, con un protagonista singular: el toro bravo. Ya Kant había dejado dicho que grandes extensiones y ciertos animales peligrosos predisponían hacia lo sublime, y que el temperamento que tenía mayor sensibilidad para su captación era el melancólico, el que se llenaba de asombro y se conmovía, “por lo profundamente que calan las impresiones en su ánimo”²⁴. Tal era el caso del autor que en el citado “Proemio” hablaba de “La grandeza salvaje y el poder que emociona”. Como melancólico, no se preocupaba tampoco de los juicios ajenos, no buscaba, según manifestó, el “aplauzo”, sino que se apoyaba sólo en su propia concepción estética, en su culto a la Belleza como rebelión ante la vulgaridad, en la búsqueda de su verdad, y para él la “nueva poesía” de su *Poema* era a un tiempo “visión de llanura”, como poesía nacida de las entrañas de la tierra, y “verdad española”, entroncada con la esencia de España²⁵. Pero hay además otros aspectos, en este caso formales, que aproximan *El poema de los toros* a lo sublime, y es su apuesta por la expresión primitiva, como el “Cantar de gesta”, dedicado a la encina, o el “Romance de los toros”, en el que el poeta pide a un imaginario vaquero, una voz del pueblo, ruda y expresiva, que le cuente cosas sobre los toros para escribir su *Poema*.

Por el libro desfilan los toros de madrugada entre cabestros y garrochistas camino de la plaza; se los ve en la dehesa paciendo lentamente; se los describe, con resonancias virgilianas, en feroz lucha entre ellos; se pintan muchas otras escenas, una violentas y otras aparentemente pacíficas, contempladas desde muy cerca, con detallada precisión. Pero las descripciones van mucho más allá de lo meramente físico. Existe, por parte del poeta, una clara voluntad de indagar en la significación del toro, que no es un elemento más de la Naturaleza, sino que se carga de simbolismo²⁶. El complejo sistema de representaciones simbólicas, que desde

24. Inmanuel KANT: *Antropología práctica (Según el manuscrito inédito de C.C. Mrongovius, fechado en 1785)*, Edición preparada por Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos, 1990, p. 13.

25. Véase como ejemplo “El toro heráldico” en *Romances*, ob. cit., p. 190.

26. Para la simbología del toro, véase Ángel ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962.

la antigüedad ha originado el toro por su poder de fascinación sobre el hombre, se ve actualizado en las páginas de este libro que aspira a convertirse en su canto general, en su *Poema*. Así, el toro aparece renovadamente concebido como atributo de la virilidad, y, en consecuencia, como símbolo de la transmisión de la vida; pero también, por ser exponente de la fuerza y el hipergenitalismo, como representación del desencadenamiento sin freno de la violencia, de la destrucción, y, en último extremo, de la muerte. A estas dos representaciones fundamentales se podrían añadir otras como la del valor guerrero, la fuerza, la pasión, el enigma, el misterio y el dolor, según se expone en el “Romance heráldico”, donde se concluye que simboliza además el carácter de un pueblo, tan valeroso y apasionado, como el español.

La contemplación directa del toro en su territorio le lleva, pues, al poeta a la reflexión. Frecuentes son las comparaciones que establece entre lo que ven sus ojos y escenas del mundo clásico o sus representaciones artísticas. Los toros que pacen la hierba, al tener los cuernos revestidos de flores, le parecen sagrados animales que fuesen a un sacrificio pagano. El toro que se afila los cuernos en una piedra, como preparación para la lucha, es para el poeta el toro de Hermes. O bien se buscan sus orígenes más remotos; así, el Guadalquivir es el gran río tartesio, y a la fiera vencida se la identifica con el bajorrelieve asirio de la leona herida. Basten estos ejemplos. La imaginación del poeta se sirve asimismo de numerosos elementos relacionados con lo gigantesco y el mundo bélico para resaltar la fuerza de lo que tiene ante la vista. Los epítetos biológicos se multiplican, tanto en su lado positivo como en el negativo, con intención de subrayar la riqueza de una Naturaleza épica y contradictoria. El sentimiento de lo sublime predomina sobre el de lo bello, recreado en algunos versos para acentuar los contrastes, como en el paisaje descrito en “Hora de paz”²⁷, donde en la misma dehesa pastan ovejas y toros. La dulzura del blanco rebaño contrasta con la ferocidad de las reses, y esa tensión, aparentemente resuelta bajo la armonía del cielo andaluz, es la que provoca en el alma del poeta una emoción que no duda en calificar de religiosa.

27. En *Romances del camino*, ob. cit., pp. 171-174.

Pero donde el tratamiento de lo sublime por parte del autor alcanza su cumbre es en el poema “En la noche”, compuesto en unas circunstancias muy reveladoras: la profunda soledad de su retiro. En su novela *El alba sangrienta*, identificándose con el personaje del narrador-labrador, dejó escrito:

Durante una de estas veladas (-se refiere a las noches que pasaba leyendo en el cortijo-), soñador ocioso, llamado bruscamente a la realidad, escribí yo las siguientes estrofas, que hoy tenía olvidadas (-las transcribe y continúa-). Mientras atendía la emoción del instante, me comparé al monje anacoreta que desde la cavernidad de su eremitorio escucha, turbada su meditación, las roncadas voces de las fieras, como el latir áspero de una lejana jauría de implacables leones, por la soledumbre del desierto²⁸.

Desde su lugar seguro, el poeta se deja arrebatar por la fuerte emoción, mezcla de temor y atracción, que le produce la brama de los toros en la oscuridad de la noche:

EN LA NOCHE

Los grandes toros en la noche braman,
Y turban la campiña sus mugidos;
No hay rumor comparable
A este bronco rumor, áspero grito,
Que en la oquedad terrible de las sombras
Rumia un lamento de salvaje ritmo.

Están junto a la valla,
En alto los hocicos,
Y al aspirar el aire
De primavera tibio,
Los bravos toros enfilados mugen
Con indómito ahínco,
¡ Y por la piel brillante de sus cuerpos,
Corre un temblor magnífico!

28. *El alba sangrienta*, en la colección *La novela del día*, Año I, nº 2, Sevilla, agosto de 1923, pp. 9-11.

Son las amplias dehesas,
Junto a blancos senderos y caminos;
El pastizal inmenso
Como una sola espiga se ha movido,
Y la negra piara de los machos,
Entre palmas, gamones y lentiscos,
Quieta está, ante el misterio que circunda
El paisaje tranquilo,
Y expande lenta, con tumbar de olas,
Su monótono canto primitivo.

¡Arcos de un acueducto,
Con pátina de siglos,
La línea oscura de los bramadores!
Como sillares trágicos unidos,
Por sus vértebras bulle,
Ronca voz de la mole de granito,
El agua murmurante
De caudaloso río.

Es bárbara plegaria
De un titánico rito;
A los magos murmullos de los bosques
Zumbar de torbellino;
En la paz de las fértiles dehesas
Bajo las nubes, fantasmal aullido.
Y acorde resonante de borrasca
De la cóncava peña en el vacío.
¡El mugir de los toros
En el silencio augusto, de improviso
Causa una enorme conmoción al campo,
Como rodar de cumbres al abismo!

En la brama profunda
Rige la grave majestad de un himno:
Por las ondas del viento a los pinares
Lleva un clamor de lucha indefinido,
Que produce en las almas viajeras
Un largo escalofrío...

¡Lo sienten y se hielan como flores
Las coplas en los labios campesinos!
Que la brama ululante,

Por el agro dormido,
 La brama de los toros en la noche
 Tiene la forma de un hermoso símbolo:
 ¡Es el poder de la Naturaleza
 Culminando en la gloria del instinto!²⁹.

Todo es sobrecogedor en este impresionante nocturno. Kant lo hubiera incluido en de lo *sublime terrorífico*, porque sus versos son una sucesión de imágenes poderosas, percibidas en principio a través del oído, que generan intensísimos sentimientos, llenos de terror y melancolía. En su confrontación de *Lo bello y lo sublime*, Kant había sido muy explícito: “La noche es *sublime*, el día es *bello*”³⁰. Y pocas líneas más adelante afirmaba: “Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica”³¹. Ya desde el mismo título de la silva arromanzada, “En la noche”, el enfoque kantiano ayuda a desentrañar el misterio de lo que expresan los versos. La imaginación se dispara en la oscuridad, y los recuerdos, que tanto habían impresionado al poeta en su infancia, se avivan; la brama de los toros en la oscuridad de las sombras va cargándose de significado a lo largo de las estrofas hasta erigirse en símbolo del poder de la Naturaleza. Según había señalado Edmund Burke:

Los sonidos que imitan las voces naturales e inarticuladas de los hombres, o de cualquiera animales que sientan el dolor o un daño, son capaces de transmitir grandes ideas/.../ Los tonos de enfado de las bestias salvajes son igualmente capaces de causar una sensación grandiosa y terrible³².

Si a esta sensación se añade la negrura de la noche, el horror se potencia, pues como afirmaba Burke: “Para que una cosa sea

29. Publicado por primera vez en *El alba sangrienta*, ob. cit., pp. 10-11. Con ligeras variantes en *El poema de los toros*, segunda edición inédita de 1955, que es el texto aquí transcrito.

30. Immanuel KANT, *Lo bello y lo sublime*, ob. cit., p. 13.

31. *Ibidem*, p. 14.

32. Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 2ª edición, 1987, p. 64.

muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad³³. La noche produce miedo, y éste es una forma de percepción del dolor y la muerte. En la imaginación del poeta los toros se le aparecen “grandes”, dinámicamente sublimes en el sentido kantiano, pero no porque lo sean en sí, porque respondan matemáticamente a un patrón de medida, sino porque así son considerados desde una perspectiva contemplativa, pues como Kant puntualiza “...la verdadera sublimidad sólo tiene que buscarse en el ánimo del que enjuicia, no en el objeto de la naturaleza cuyo enjuiciamiento da lugar a esta disposición de ánimo³⁴”.

La brama de los toros, sus rugidos, su rumor inmenso, se transforma en un salvaje lamento que provoca la conmoción en el campo. Una perturbación que no se produce tanto en el ámbito geográfico como en el interior del poeta que, lleno de temor y asombro, se asoma al exterior de su refugio para completar la percepción con el sentido de la vista. Los toros, con los hocicos en alto junto a la valla, aspiran el aire de primavera que despierta en ellos el instinto sexual. Todo en ellos es agitación que se manifiesta en el temblor de sus cuerpos, inmersos en un paisaje de exuberante vegetación y atmósfera misteriosa. El bramar de los toros se intensifica, y el poeta recurre a metáforas de grandiosa arquitectura, de rituales religiosos, de tempestades, y de elementos naturales en convulsión, como ese “rodar de cumbres al abismo”, para expresar la magnificencia de lo contemplado. La brama produce paralizantes escalofríos en todos aquellos que momentáneamente la escuchan y la sienten, pero mucho más en quien se deleita con asombro desde su lugar seguro en interiorizarla y encontrarle un sentido: “la Naturaleza/ culminando en la gloria del instinto”. Muy bien podría aplicársele al significado de este poema la siguiente cita de Kant:

El *asombro* colindante con el horror, el espanto y el pavor sagrado que conmueve al espectador ante la visión de masas montañosas que se alzan hasta los cielos, de gargantas profundas y aguas que braman en su interior, de páramos hondamente sombríos que invitan a melancólicas meditaciones, etcétera, no es, en la

33. *Ibidem*, p. 43.

34. Immanuel KANT, *Crítica del discernimiento*, ob. cit., p. 97.

seguridad en la que el espectador se sabe, verdadero temor, sino sólo un intento de introducirnos allí con la imaginación, para sentir precisamente el poder de esta misma facultad para enlazar el movimiento del ánimo, excitado por tales visiones, con el estado sereno del mismo, mostrándonos así superiores frente a la naturaleza en nosotros mismos, y, en esta medida, también fuera de nosotros, en tanto que ésta pueda influir sobre el sentimiento de nuestro bienestar³⁵.

La brama de los toros en la noche entraría dentro de ese *etcétera* kantiano que afirma a partir de la imaginación nuestra independencia frente a las influencias de la Naturaleza. Y lo mismo podría decirse de los otros poemas que conforman el libro. *El poema de los toros* podría considerarse, pues, como un cántico afirmativo del hombre que, desde la expresión de lo sublime proporcionada por la contemplación del paisaje taurico, desarrolla su dimensión estética y moral.

La cita de Kant, por otra parte, no quiere decir que el poeta sevillano hubiese leído al filósofo alemán, como tampoco las de Burke lo afirmarían respecto al inglés. Con toda probabilidad no las conocería de primera mano, pues esos autores y esas obras no formaban parte del acervo cultural de la mayoría de los literatos españoles de principios del siglo XX, pero sí a través de otros, de Alberto Lista, por ejemplo, y del Modernismo que había sabido asimilar muchos de los principios del Idealismo romántico y en su estética se los ofrecía a los poetas que hacían de ella su bandera, como era el caso de Felipe Cortines, que persiguió la Belleza como ideal supremo y buscó en la Naturaleza, en el campo andaluz, un refugio donde llevarlo a cabo a través de la reflexión y la contemplación. El escritor se sirvió de los paisajes, que había sabido descubrir e interpretar, como expresión de la complejidad de su mundo interior, como proyecciones psíquicas de sus anhelos y conflictos. Pero con un libro como *El poema de los toros*, Felipe Cortines contribuía, a su vez, a la espiritualización de un territorio, el de las dehesas y marismas de la Baja Andalucía íntimamente relacionado con el mundo taurico, que

35. *Ibidem*, pp. 360-361.

hasta entonces no habían ocupado en la Poesía el puesto que por sus posibilidades para la expresión del sentimiento de lo sublime parecía reclamar. Se iniciaba así el proceso de sacralización de esos lugares que otros habrían de continuar³⁶.

Felipe Cortines Murube indagó en la Naturaleza que tenía más próxima, en la Baja Andalucía que era la suya, en las dehesas y marismas donde pastaban los toros bravos, y supo trasladar a sus versos la verdad y la esencia de esa tierra, que a su vez le reveló a él cuál era su entorno cultural, cuáles sus circunstancias vitales, quién, en última instancia, era él mismo: un sublime paisajista.

36. Dejamos para una próxima ocasión el estudio de la aportación de autores como Fernando Villalón, Henry de Montherlant, José Mas, Manuel Halcón y otros, que tanto han contribuido a enriquecer con sus visiones un paisaje ya mítico.