

ÁLBUM DE LA ALHÁMBRA

Un poema reciente sobre Granada musulmana

I

La inspiración poética engendrada por la Alhambra como monumento único, el más característico del mundo oriental en España, pareció sufrir un agotamiento después de la poesía modernista. Uno de los más significativos poetas españoles seguidores del modernismo, Francisco Villaespesa, fiel hasta su muerte en 1936 a sus esquemas estéticos juveniles, había llegado a alcanzar, en sus reiterados cantos dedicados a la Alhambra, un completo amaneramiento en recursos y motivos. La poesía nueva, sin olvidar —como haría Juan Ramón Jiménez— la presencia de la Alhambra o el Generalife, procuraba desechar el «alhambriismo poético». Los monumentos árabes, dotaban a Granada de elementos maravillosos, dignos de figurar en un paisaje total u ofrecer exquisitos detalles a situaciones líricas concretas. Esto era suficiente. No más Alhambras que fuesen escenario de una fantasía repetida o pretexto de elegías monocordes.

Los poetas de la generación del 27, rehuyendo tópicos, esquivaban también este orientalismo cristalizado. Les parecía cosa vetusta, que había durado desde el Romanticismo hasta la renovación modernista sin apenas mutación. Por otra parte, el arabismo técnico descubriría, cada día mejor, la Alhambra en sus piedras auténticas y en la letra de la poesía inscrita en sus muros, realizándola, además, en el contexto total de la cultura hispanomusulmana. Emilio García Gómez, maestro en los nuevos estudios árabes, especialmente en la poesía andaluza, señalaba los caminos a seguir:

«En varias ocasiones me he alzado también contra el falso concepto de la «oriental» romántica, esclava de la rima preciosa y feroz disidente de la exactitud, género que destruyó los esfuerzos del honrado orientalismo del siglo XVIII y que ha comprometido la suerte del nuestro, al que ha tocado el papel de proyectar la blanca y cruda luz de la inteligencia para ahuyentar a los gnomos, alfaquies y odaliscas de la carnavalesca guardarropía del siglo XIX...»¹

Mientras que muchas —tantas— cosas del siglo XIX eran conservadas con arrobo por la poesía nueva, se proclamaba el abandono de una Alhambra, en lo esencial decimonónica, que algunos de sus cantores trataban de prolongar todavía. Lo que no quiere decir que el ámbito de esta poesía llamada «orientalista» se extinguiera de golpe. Un numeroso público, en los dos o tres primeros decenios del siglo actual no podía dejar de imaginarse la Alhambra sino a través de este tipo de poetización. La Alhambra era un ocaso, pintado con los colores de ocaso y evocaba, para todos, un mundo romántico, conservado a pesar del tiempo en determinados trazos esenciales. El viajero corriente y el artista, en su demanda por lo que la Alhambra *había sido*, pedían una respuesta acomodada a la historia o una fantasía vestida con los girones de historia.

Es muy interesante examinar las actitudes de Federico García Lorca ante lo musulmán de Granada —monumentos y espíritu— no sólo por su situación señera dentro de la nueva poesía, sino por su íntima condición de granadino. El problema es complicado y daremos de él algunas referencias solamente, dejando para otra ocasión su desarrollo en extenso.

Lorca, tal vez por su condición primaria de granadino, tiene un punto en común con todos los que le han precedido en el cántico de la ciudad: considerar que la Alhambra —cifra, exponente, legado del mundo árabe y oriental de Granada— sigue inspirando un sentimiento general difuso, casi imperceptible, pero profundamente elegíaco. Sin embargo, es preciso librarse de la tiranía de la Alhambra. En el primer libro de Lorca, *Impresiones y Paisajes* (1918), jamás se intenta penetrar en el Alcázar, se le mira desde lejos, como un elemento más de la decoración paisajística. En el inmediato primer libro de versos (*Libro de Poemas*, 1921) el poeta se fija únicamente entre todo el conjunto de palacios árabes, en las habitaciones y jardines de Juana la Loca (uno de los varios postizos cristianos de la Casa Real Vieja).

Su visión de Granada, en este primer momento de su obra, el local, es integradora de todas las bellezas de la ciudad (moriscas, mudéjares, cristiano granadinas) sin que prevalezca lo árabe.

¹ EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española, de Melchor Fernández Almagro*, Madrid, 1951, pp. 98-99.

Pero, al mismo tiempo, Lorca se interesa directamente por la verdadera poesía oriental. En su conferencia sobre cante jondo (1922), cuando, después de haber expuesto un resumen de sus ideas respecto a la música de este cante, se refiere a la letra, la entronca fácilmente con la poesía de Oriente.

«Cuando la copla nuestra llega a un extremo del dolor y del Amor, se hermana en expresión con los magníficos versos de los poetas árabes y persas.»²

Y más adelante, después de haber trazado paralelos muy convincentes de la poesía de Hafiz, Siraz, 'Umar Hayyán y nuestras *seguiriyas* tradicionales, dice textualmente:

«Fue para mí una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava (el conde de Noroña) y publicadas en París en 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros «jondísimos» poemas.»³

Podríamos todavía preguntarnos si acaso no hay un divorcio entre este Lorca que se mueve aún en el campo de la música y la musicología (no otra ha sido su colaboración en la reivindicación del cante *primitivo andaluz* del Festival de 1922) y el Lorca de las primeras poesías. O sea: no es posible un acercamiento a la poesía verdadera (escrita en la Alhambra en lengua árabe y por poetas genuinos) —que, por otra parte, se da de mano con la letra tradicional del cante andaluz— sin una preparación previa. El futuro orientalismo literario del poeta quedará condicionado por modificaciones externas, pero que han de seguir este camino, perfectamente claro en su actitud primera.

Dos hechos fundamentales concurren en la segunda etapa del orientalismo literario lorquiano. Uno es la publicación, en 1930, de los *Poemas arábigoandaluces*, de García Gómez. Por la feliz conjunción que en aquellos años se produce entre la erudición literaria y la poesía de creación, se pone al alcance del grupo poético, ansioso de novedades auténticas, una parte muy viva de la lírica hispanomusulmana, vertida en magnífica prosa del tiempo. Esta poesía se revela, sobre todo, en sus imágenes.

El segundo hecho es la estancia de Lorca en Nueva York que intensifica lo que va a ser, en buena parte, el último Lorca lírico, es decir, el surrealista. También aquí, al tocar la cuestión del surrealismo lorquiano, entramos en un terreno inseguro y difícil. Señalaremos ahora, únicamente, el hecho de que el surrealismo es capital en el estudio de los poetas europeos (y algunos americanos) de la generación de Lorca. Prescindiendo de sus precisiones doctrinarias, de sus múltiples co-

² En MARIE LAFFRANQUE: *Federico García Lorca. Textes en prose tirés de l'oubli. Bu Hi*, LV, 1953, p. 316.

³ *Ibid.*, p., 318.

nexiones extrartísticas y de las opiniones personalísimas y con frecuencia contradictorias de sus principales corifeos, el surrealismo significa una apertura total del arte y de la poesía que valientemente suma a la poquedad de la realidad perceptible la irrealidad (sobrerrealidad o subrealidad), proclamando el estallido creador más revolucionario y de mayor vigencia de nuestro tiempo. Lorca, no sólo por su temperamento o por sus relaciones con artistas plásticos como Salvador Dalí, sino también por sus condiciones de creador bivalente (poeta y músico) estaba fuertemente abocado al surrealismo. El surrealismo, que tiene como un nexo vivo en el sueño y que es, ante todo, «una revolución de arte vital y moral», a cuyo servicio entran artes y técnicas, procura nuevos campos y promete la traducción deslumbradora de nuevas experiencias. El surrealismo reconduce a Lorca al mundo oriental. Así, tenemos a un Lorca último del *Diván del Tamarit* coleccionado en 1935, cuyas primeras poesías han sido antes muy divulgadas e impresas sueltas repetidamente, con títulos de *gacelas* o *qasidas*⁴. En él aparecen versos como estos, que nos hacen pensar en los dibujos árabes estilizados de figuras animadas, que traen aún como una placenta de geometrías:

«Granada era una luna
ahogada entre las yedras»

... ..

«Granada era una corza
rosa por las veletas»⁵.

Luis Cernuda ha afirmado (en 1957) que Lorca era el poeta más oriental, más afín con la poesía árabe de los de su generación. He lo aquí en comunicación, gracias a la apertura surrealista con lo más subterráneo y medular de esta poesía. Los poetas surrealistas y todos aquellos que han tenido que ver con mayor o menor intensidad con este movimiento, afirmarán la surrealidad de la Alhambra como conjunto oriental, lo mismo que la poesía árabe o persa ofrece espejos engañosos, de azogues movedizos, para reflejar la inanidad del mundo.

Patronato de la Alhambra y Generalife

II

Después de esta introducción, podemos abordar ahora el poema de Louis Aragon *Le Fou d'Elsa*⁶, la más reciente aportación poética suscitada por la Alhambra. Se tra-

⁴ Véase MARIE LAFFRANQUE: *Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques* en *Bu Hi*, LXV, 1963, pp. 333-377.

⁵ *Diván del Tamarit*, IV. *Gacela del amor que no se deja ver*.

⁶ ARAGON: *Le Fou d'Elsa*. Poème, Paris, Gallimard, 1963 (Colofón: 1964).

ta de una de las últimas producciones del autor de *Le Crève-Coeur*, poeta que, como es sabido, inicia con André Breton, Soupault, Roger Vitrac, Desnos y Paul Elouard el surrealismo, en esa fecha ya lejana de 1920.

Hay que observar el conjunto de los que comenzaron a producir entre dos guerras para ver en él unas coincidencias que aparecen como imperativas. Pocas veces se puede hablar con exacta propiedad de una comunidad general de sentimientos que trasciende las fronteras como al tratar de estas generaciones, marcadas con un mismo signo: la necesidad incoercible de mezclar las delicadas vivencias poéticas a las experiencias comunes de todos los hombres. El arte en este tiempo es un cohete que escapa hacia los espacios siderales y regresa para hincarse profundamente en esta tierra hollada de todos.

Nada más desligado de la vida, de la vida cotidiana, que los pirotécnicos principios de estos poetas, experimentos frenéticos de las posibilidades de la palabra y de la imagen visiva. La creación artística, nacida tras los horrores de la Primera Guerra Mundial (que fue más bien el revulsivo de los ácidos y explosivos ya existentes), se complace en sí misma y emprende la erección de un universo aparte. El arte no debe tener nada de humano, el hombre crea formas que se organizan por sí solas, a su albedrío, avanzando velozmente por el tiempo, que es todo de ellas. Jamás ha habido mayor conciencia del arte como puro juego y gratuidad, ni tampoco mayor avidez de lo futuro. Y sin embargo, estos mismos hombres son empujados a la impureza, sumándose, desde sus posiciones—centrales como la de este grupo fundador del surrealismo o periféricas—al torbellino que ha arrastrado a millones de personas. Por eso, en este poema, ya de vejez, de Aragon, aparece de vez en cuando la palabra quemante, certera, incisiva, que llega al lector cargada de las resonancias de lo vivido. Pero al mismo tiempo, el instrumento de la intuición poética, ese ojo mágico que descubriera su maestro lejano, Rimbaud, continúa siendo claro y penetrante. El deseo expresado en *L'Art Poétique* de *En français dans le texte* (1943):

«Que mes rimes aient le charme

Qu'ont les larmes sur les armes»

se cumple a lo largo de su extenso poema.

1. *Le Fou d'Elsa* es un poema de contextura muy original. La dimensión de su texto (alrededor de 500 páginas), el hormigueo de motivos principales entrecruzados con los secundarios, sin contar las sugerencias que brotan de cada estrofa en particular, impiden dar de él un esquema satisfactorio.

Se trata de una combinación de elementos reales y elementos de cultura entre los

que surge una y otra vez, indiferenciada, la voz lírica del poeta, embargada de su continua preocupación amorosa, animadora de todas sus obras, a partir, tal vez, de 1941.

Granada se nos muestra como evocación lúcida de una obsesión de sueño. Un versillo de no importa qué autor *La veille où Grenade fut prise*, significativo precisamente por su falta sintáctica, por «ese divorcio de las palabras, esa contradicción de lenguaje que contenía una de las *beautés apollinairiennes* que residen en la incorrección misma», le llevan a soñar en Granada la víspera de su ocupación por los cristianos. A esto se une la compasión por Boabdil, motivada también por una deleznable lectura histórica. Aragon es el primero en compadecer al rey granadina y ponerse junto a este vencido, lo que no hicieron ni Chateaubriand ni Barrès.

Para volver a encontrar a Granada y a su rey perdidos, es precisa la guía del sueño, como sucedió a Orfeo y a Dante, que por el camino del sueño se trasladan a sus lejanos universos.

Aragon había estado en Granada, «pues no todos los sueños se tienen con los ojos cerrados». Vino en 1926 —en la década viajera de tantos escritores franceses— a una Granada de Baedeker, con su Alhambra de ritual y su obligada visita a los gitanos. Partió de ella pensando volver, pero se lo impidieron las circunstancias históricas.

Igual que el poeta, ¡oh maravilla!, Elsa (Elsa Triolet, compañera, musa, inspiradora de todos sus libros) tenía también un sueño proyectado *hacia* Granada. Había «un canto de su país lejano extrañamente poseído de Granada». En un momento cualquiera del tiempo, venciendo las distancias, ambos sueños convergen en el mismo punto. «Granada se levanta —dice con alborozo el poeta— de la tierra de mis sueños a la luz de la mujer que había pronunciado su nombre».

El autor se excusa del poema que sigue a este pósito introductivo. Su contenido será para algunos una ficción más, pese a todas estas protestas. Otros le reprocharán lo peculiar de su estructura, el haber mezclado la prosa y el verso. Pero —primera nota del envoltorio cultural de toda la obra— esto es muy corriente en la literatura árabe. Como el árabe, puede el francés plegarse a la prosa ordinaria, a la prosa rimada y al verso rítmico.

El poeta se hace una reflexión. Este enlazar su sueño y sus sueños con el amor de una mujer a la que dedica toda su obra ¿no se considerará tal vez como una fantasía evasiva, que escapa del tiempo real y de la condición de hombre...? El lujo supremo del propio lirismo le hace erguirse y justificar, como poeta, su laboriosidad.

Después de estas palabras preliminares, el largo poema se distribuye en las siguientes partes: I Grenade; II Vie imaginaire du Wazîr Aboûl-Kâssim 'Abd Al-Mâ-

lik ; III, 1490 ; IV, 1491 ; V, La veille où Grenade fut prise ; VI, La Grotte (1492), Epilogue.

2. Entre los muchos hallazgos de este libro, dos son, a nuestro juicio, los más importantes. El primero su lirismo total. El protagonista del poema, de este mundo que parece moverse por carriles prefijados y cruzar sobre paisajes prodigiosos —vastos frescos o trabajada orfebrería— es, en todo momento, el propio poeta. Bajo el conjunto de formas, referencias de historia o legendarias, escenas con un mínimo de esqueleto cultural o asuntos de pura invención, se halla el canto personal y lírico del poeta, que da unidad a un relato tan variado como éste. Y es el suyo un canto amoroso, extremadamente sencillo, dedicado por enésima vez, a la misma mujer destinataria de toda su poesía.

El segundo hallazgo se refiere al marco donde estas exclamaciones líricas se inscriben: la visión, recreada con el más cuidadoso fervor, de Granada en el tiempo de su autonomía musulmana. Esta visión es posible gracias a las notas de la cultura islámica y las letras árabes, con una riqueza, en cuanto a los materiales constructores, más abundantes de lo que cabría imaginar.

La primera parte del poema («Grenade») es sobremanera literaria, pero al mismo tiempo rebosa lirismo personal. Hay que subrayar el ambiente, una detenida asimilación, casi por completo mimética, con la ciudad. La poesía realiza, otra vez de nuevo, el milagro de resucitar y animar una Granada viviente bajo las banderas carmesíes de sus monarcas. Un espía castellano ha cruzado Sierra Nevada (llamada, naturalmente, Yebel Solair) y pulsa diversos centros vitales de la ciudad guereada: el fondak, bullicioso de gentes, donde la voz de un campesino de la Vega (el Marî), expone las eternas consideraciones de los labriegos sobre las guerras; la Madraza en que los escolares cantan a coro de los siete cielos según Avicena; las orillas del Genil, lugares para el amor clandestino y sombrío... hasta llegar a la plena luz de la Alcaicería. Aquí, entre las telas multicolores del zoco abigarrado y vocinglero, «le Fou d'Elsa» —el propio poeta— irrumpe con un gesto teatral como

ce vieillard dément qui parle de l'amour.

El bufón-juglar, Meÿnūn en árabe, tiene unos cantos, «Les Chants de Medjnoûn» el conjunto lírico mayor de todo el libro con que esta primera parte del poema termina, consagrado al tema único: el amor de Elsa.

Meÿnūn canta zéjeles por las calles de Granada, recogidos y comentados por su acompañante, el colector Zaid que luego de la conquista caerá en manos de la Inquisición. Elsa es otra Laura («Charí (Le Figuier)») o una gitana procedente de los países eslavos. ¡Qué delicia trasladar su nombre a las caligrafías y escribir centenares de

veces su *'alif* inicial, el *lam* y el *sin* que lo transcriben al alefato! Elsa puede viajar a través de las culturas sin obstáculos de espacio ni de tiempo. Hasta la Granada física, con sus campos de lino, coinciden con el país real de donde viene Elsa. La tensión amorosa crece hasta transformarse en un epitalamio oriental, que recuerda el modelo eterno del Cantar de los Cantares («Cantique des Cantiques»). La perfección de lenguaje, las imágenes, la riqueza y flexibilidad de los metros y las prosas son, en estos cantos, extraordinarias.

En las partes siguientes («Vie imaginaire...», «1490», «1491», «La Veille où Grenade fut prise», «La Grotte»), el autor busca adentrarse en el corazón de la ciudad durante los últimos años de su vivir musulmán.

El deseo de conocer la vida de Granada, especialmente en los días postreros de su gloria y los procedimientos para evocarlos, no son nuevos. Por el contrario, tienen una larga tradición en la literatura occidental. Las luchas intestinas que precipitaron el final, suficientemente conocidas de la historia y las leyendas son el punto de arranque de todas estas evocaciones. Boabdil —Mohammad XI, como el poeta gusta de llamarlo— es, forzosamente, el personaje principal. Pero no esperemos un Boabdil histórico o legendario —según las leyendas tan pétreas como la misma historia—. Afortunadamente, nos encontramos con un Boabdil poético.

Se procuran destacar los aspectos más heroicos del joven rey, pero sin eludir su condición irremediable de «último rey», del rey definitivo, que tiene que clausurar la cronología de reyes de la España musulmana. En él acaba la historia de Granada. Es un rey desgraciado, el Rey Chico, que después de haber sufrido la desposesión, la cautividad, el ser juguete de la sagacidad o la fuerza de poderes superiores, ha de entregar la Alhambra y la ciudad. Es también algo más, el 'Amir que dirige la oración de su pueblo y representa un papel sacralizador. En la parte III («1490») hay un diálogo de una belleza formal impresionante entre Aixa y su hijo. El poeta insiste al presentar, como símbolo de esta imposibilidad de solución, de la fatal e irremediable suerte del rey postrero, un amor incestuoso entre Boabdil y su madre («Le Miroir Bien-Aimé»):

«Je tremble rien que vous voir qui ne puis le faire sans crime
Et vous retrouve en mon miroir comme l'inceste d'une rime».

Pero esto, con tener gran interés, se ve superado por las cuestiones que suscita este Boabdil poético, a causa precisamente de su confinamiento en un callejón sin salida de la historia. Acorralado en su rincón paradisíaco, dentro de sus alcázares de maravilla, el origen del mal y del poder, la injusticia, la opresión, las opiniones o mur-

muraciones del pueblo en vísperas de los acontecimientos, provocan una especie de diálogo o monólogo en que el autor pregunta incesantemente por estos temas intemporales. La apertura del arco surrealista permite referirse a los últimos días de Granada, plenos de angustia, aunque libres de violencia real, con el recuerdo de las ocupaciones extranjeras muy vivos en el alma del poeta y volver a hallar en el sueño de Granada, los horrores modernos, las masacres, los incendios, las violaciones... Pasan a primer plano las propias experiencias, para fundirse con los fríos esquemas históricos. Así, dice en estos versos:

«L'histoire ici que je raconte
Est la mienne mais autrement
Et cependant au bout de compte
C'est même amour et même honte
Que le secret de ce roman (Le Malheur Dit)»

No hay, en los hechos pasados una vana fantasmagoría: todo se puede traer a presente:

Ecoutez pleurer de vous mêmes
Les histoires du temps passé
Le grain terrible qu'elles sèment
Mûrit de poème en poème
Les revoltes recommencées».

Boabdil, concluye el autor, identifica su derrota con la moral musulmana.

La última parte y el epílogo amalgaman los elementos de una mitología española, literaria, conexas con Granada por cualquier circunstancia. Aparte de las muchas referencias a Colón, ya aparecidas en lo anterior, se habla aquí del primer acto de *La Cestina*, leído en Santa Fe, del Don Juan de Tirso con los gitanos del Sacromonte, de San Juan de la Cruz en los Martires, del encuentro de Chateaubriand y Natalie de Noailles en la Alhambra. La sombra de García Lorca cierra esta caravana, onda de literatura viva en torno a un centro inmóvil, siempre generador de poesía y de vida. Es, nuevamente, la fórmula mágica del surrealismo que permite al poeta

Marcher pêle-mêle avec les songes des siècles desordonnés⁷.

⁷ En «Les Veilleurs», el poeta evoca a García Lorca con sus propios versos, en español o traducidos y hay este homenaje íntimamente delicado:

«Tu n'avais qu'un an de moins que moi mais au grand jamais tu demeureras ce jeun homme.
Eternellement ce jeun homme et nul ne verra test cheveux blanchir ton front ridé».

3. Un poema tan extenso —del que apenas dan una idea las notas que acabamos de reunir— es muy difícil de encerrar en la brevedad de un juicio. Es muy posible que los especialistas de cultura musulmana o de historia española de los últimos años del siglo XV encuentren en el texto errores e imprecisiones —muy pocas, desde luego— en un minucioso escudriño. Pero, por otra parte, quizá haya sido posible un acercamiento a este mundo oriental con un poema en lengua francesa. El francés es acaso de todas las lenguas modernas la que ha tenido en la actualidad mayores contactos con el árabe, no sólo superficiales (debidos a causas histórico-políticas muy precisas), sino más profundos, hasta el punto de que Massignon piense que se pueda establecer un paralelo entre el árabe «lengua de cultura científica, nominalista y desnacionalizadora» y el francés⁸. De estos contactos el poeta se beneficia muchísimo y el profundo baño cultural para que su recreación no sea endeble ni superficial, queda claramente manifiesto.

Diríamos que *Le Fou d'Elsa* es un magnífico y maravilloso *pastiche*, como tantos otros que pueden encontrarse en la literatura francesa moderna. Sin embargo, esta apreciación es bifronte y tiene su cara y su cruz. Por un lado parece indicar una construcción falsa y por tanto, rechazable. Por otro significa un esfuerzo, porque la selección de los elementos constructivos ya entraña un sentido de la belleza y supone, además, un acarreo de partículas que en sí mismas son absolutamente valiosas. Hemos dicho que el surrealismo trae un nuevo enfoque, muy profundo, de lo oriental. Añadamos que el momento histórico de la composición del poema es también propicio a esta aproximación al paisaje espiritual de Oriente, cada vez más humana y más amplia, buscadora de los valores de mayor universalidad.

Por todo ello, *Le Fou d'Elsa*, en su aspecto meramente re-creativo de un lugar-tiempo determinado (Granada en Occidente, lo árabe granadino), tiene una singular significación. De nuevo esta tierra de Granada, en su vestidura más genuina y sin duda más rica, vuelve a tentar la atención de los poetas. Pero esto, con importar mucho, es todavía secundario. Lo que salva y al mismo tiempo da un interés perenne a la obra de Aragon es que su cuidada recreación, hecha con elementos muy auténticos y aisladamente representativos, está habitada por un poeta verdadero, en una actividad de libre creación. Y además, su tema es el tema recurrente, eterno, del amor (en cuya formulación *poética* tanta participación tuvieron los poetas andaluces). Instalar el amor en un lugar que parece poseer en sí mismo la facultad de hacerlo todo ensueño, es garantizar y robustecer el resto siempre que en este amor entren los cánones de la vehemencia y la sinceridad, como Aragon hace.

⁸ LOUIS MASSIGNON: *L'arabe, langue liturgique de l'Islam en l'Islam et l'Occident*, Cahiers du Sud, 1947 p. 161.

En el aspecto formal, el poeta acierta también y con abundancia. Hay muchos versos, en la parte rítmica del poema, hermanos de esas formas impecables y corpóreas de los grandes maestros de poética del siglo XIX. Versos henchidos, pero que contienen su desbordante centelleo de las ideas y las palabras en una cerca clásica. En cuanto a las prosas, muchas veces se alcanza el justo sabor de la prosa de *'adab* y de la prosa religiosa semítica, tan difícil de imitar con aire y con acierto. Un léxico con notas, final, auxilia a la comprensión de términos árabes e hispánicos.

La poesía, de nuevo, entra en la Alhambra para llenarla por entero de gracias.

ANDRÉS SORIA





JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife