Bulletin Hispanique

La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall

Lluis Quintana Trias

Citer ce document / Cite this document :

Quintana Trias Lluis. La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall. In: Bulletin Hispanique, tome 105, n°1, 2003. pp. 133-158;

doi : https://doi.org/10.3406/hispa.2003.5152

https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2003_num_105_1_5152

Fichier pdf généré le 08/05/2018

Resumen
Estudio sobre el pensamiento religioso en la obra del poeta catalán Joan Maragall, y en concreto sobre el *Cant Espiritual* (1911), un poema muy significativo en este sentido; el análisis de las sucesivas lecturas que ha tenido el poema a lo largo del siglo XX no sólo ayuda a entender la diferente acogida que ha tenido la obra de este poeta, sino que también permite ciertos atisbos sobre la evolución de la sensibilidad religiosa en Cataluña.

Résumé
Etude sur la pensée religieuse dans l'œuvre du poète catalan Joan Maragall, et plus concrètement sur *Cant Espiritual* (1911), un poème significatif en ce sens ; l'analyse des lectures successives dont le poème a été l'objet au cours du XX siècle permet de comprendre la différente réception qu'a eue l'œuvre du poète, et en même temps conduit à apercevoir certains aspects de l'évolution de la sensibilité religieuse en Catalogne.

Abstract
Study on religious thought in the work ofthe Catalan poet Joan Maragall, and spe- cially on his *Cant Espiritual* (1911), a very significant poem in this sense; the different readings which the poem has undergone during the XXth century allow us to understand the various reception that the work of Maragall has suffered and, at the same time, helps us to understand some aspects ofthe évolution of religious sensibility in Catalonia.

BY: $ = creative commons

La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall

LLUÍS QUINTANA TRIAS
Universitat Autònoma de Barcelona

Étude sur la pensée religieuse dans l'œuvre du poète catalan Joan Maragall, et plus concrètement sur Cant Espiritual *(1911), un poème significatif en ce sens ; l'analyse des lectures successives dont le poème a été l'objet au cours du XX^e siècle permet de comprendre la différente réception qu'a eue l'œuvre du poète, et en même temps conduit à apercevoir certains aspects de l'évolution de la sensibilité religieuse en Catalogne.*

Estudio sobre el pensamiento religioso en la obra del poeta catalán Joan Maragall, y en concreto sobre el Cant Espiritual *(1911), un poema muy significativo en este sentido; el análisis de las sucesivas lecturas que ha tenido el poema a lo largo del siglo XX no sólo ayuda a entender la diferente acogida que ha tenido la obra de este poeta, sino que también permite ciertos atisbos sobre la evolución de la sensibilidad religiosa en Cataluña.*

Study on religious thought in the work of the Catalan poet Joan Maragall, and specially on his Cant Espiritual *(1911), a very significant poem in this sense; the different readings which the poem has undergone during the XX^th century allow us to understand the various reception that the work of Maragall has suffered and, at the same time, helps us to understand some aspects of the evolution of religious sensibility in Catalonia.*

Mots-clés : Maragall - Novalis - Gœthe - Mysticisme - Modernisme - Église - Littérature catalane.

B. Hi., n° 1 - juin 2003 - p. 133 à 158.

Persée creative commons

INTRODUCCIÓN

A PESAR del enorme peso de la religión católica en la cultura española, o mejor, las culturas españolas, está aún poco estudiada su incidencia real en la obra de sus escritores; por otra parte, las monografías dedicadas a los escritores católicos suelen dedicar muy poco espacio a las literaturas españolas. Nuestro trabajo pretende aportar a este estudio una investigación sobre el pensamiento religioso en la obra del poeta catalán Joan Maragall, y en concreto sobre un poema suyo, el *Cant espiritual* (*CE*). *CE* ha generado mucha filología y muchos debates, y si propongo que nos centremos en él es porque me parece muy significativo para entender la religión de Maragall y también porque podemos ver la evolución de la sensibilidad religiosa en Cataluña a través de las sucesivas lecturas que ha tenido el poema después de su publicación en el libro *Seqüències* (1911), pocos meses antes de la muerte de su autor.

CE[1] es, a pesar de su dificultad, un poema muy conocido, especialmente por sus últimos versos (v. 41-45), porque muchos catalanes acuden a ellos para solucionar la engorrosa obligación, quizás no difícil pero poco apetecible, de redactar un recordatorio: «I quan vinga aquella hora de temença / en què s'acluquin aquests ulls humans, / obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans / per contemplar la vostra faç immensa. / Sia'm la mort una major naixença!», que en la traducción de J. Ferran dicen «Y cuando llegue la hora del temor / en que se cierre mi mirar humano / dadme, Señor, otro mirar más amplio / para admirar de Vos la faz inmensa. / ¡Sea la muerte un nacimiento máximo!» [2]. Parece como si Maragall hubiera definido un pensamiento piadoso que había de servir a sus contemporáneos por mucho tiempo, hasta la actualidad, por lo menos. El sentido del fragmento traducido parece claro: morimos para nacer a otra vida, eterna; y el temor a la muerte se supera con el convencimiento de que existe esta otra vida. Entra dentro de la ortodoxia y es adecuadísimo para una ceremonia católica: es «religiosamente correcto», si se me permite la expresión. Y sin embargo, pocos feligreses saben que este poema no es tan claro ni tan ortodoxo como esta tradición, esta fijación en un cliché, parecen indicar.

---

1. Cito las poesías de Maragall por la edición de Joan Maragall, *Poesia. Edició crítica. A cura de Glòria Casals*, Barcelona, 1998. Los artículos y otros textos, por Joan Maragall, *Obres completes. Obra catalana*, Barcelona, 1960. vol. 1 (*OCI*), y *Obres completes. Obra castellana*, Barcelona, 1961. vol. 2 (*OCII*)

2. Joan Maragall, *Antología*, Ed. J. Ferran, Doncel, 1960, p. 55-56.

MARAGALL Y SU ÉPOCA

Maragall escribía, desde 1891, una sección semanal en el *Diario de Barcelona*, el periódico conservador de la ciudad. Con estos escritos, más que con sus poemas, cumplía un papel de ensayista, crítico con la realidad, poco complaciente, pero no necesariamente subversivo: se perfilaba pues como un típico ejemplar de lo que en la época se empezaba a denominar «un intelectual», papel que había representado sobre todo Émile Zola y que en España se consagró a partir de la crisis política de 1898. Por otra parte Maragall fue, durante toda su vida, un católico «practicante», para entendernos (para entendernos ahora, porque en su época este adjetivo habría resultado incomprensible: todos eran practicantes). Pero las relaciones de Maragall con la religión no eran fáciles, o mejor, no eran banales, mecánicas.

Para entender esto mejor, tenemos que tener en cuenta la época en que desarrolló su obra, cuando todas las luchas políticas tenían referencias religiosas o eclesiásticas. Las discusiones entre integristas, tradicionalistas y neotomistas [3], y el frente común de todos ellos frente a las amenazas liberales impregnaba la vida de los partidos. El papel de la Iglesia en el siglo, acorralada en Roma por la Italia reunificada, era tema de debate continuo. Maragall había podido vivir, durante su juventud, en la década de los 80 (había nacido en 1860), las polémicas entre integristas y canovistas, causadas, entre otras cosas, por la Constitución canovista de 1876 [4]; que alternaban o se confundían con los debates entre razón y fe, progreso y decadencia, etc. [5]. Estas polémicas, muy acusadas en el campo político, quedaban algo más suavizadas en el ámbito propiamente teológico, puesto que el pensamiento neotomista, sobre todo a partir de las propuestas de León XIII, era casi unánimemente aceptado [6]. Este llamémoslo «pensamiento oficial» estaba centrado en el mantenimiento del dogma contra lo que se denominaban «las amenazas del siglo», tales como «la libertad de cultos», el «libre examen», etc. Recordemos, aunque parezca una obviedad, que en la época de que hablamos la identificación entre

3. Para estas distinciones, véase José Mª Alsina Roca, *El tradicionalismo filosófico en España. Su génesis en la generación romántica catalana.* Barcelona, 1985, p. 50 y ss., y Solange Hibbs-Lissorgues, *Iglesia, prensa y sociedad en España*, Alicante, 1995, p. 117 y ss.

4. Para el caso de Cataluña, véase Joan Bonet i Baltà i Casimir Martí i Martí, *L'integrisme a Catalunya. Les grans polèmiques: 1881-1888.* Barcelona, 1990.

5. Cf. Mª Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea.* Madrid, 1981, p. 118 y ss.

6. Véase Luis de Llera, *Religión y literatura en el modernismo español (1902-1914)*, 1994, p. 140 i ss.

religión, catolicismo e Iglesia era total, y el debate propiamente dogmático era escaso. Por otra parte, parece evidente que la preparación que impartían los seminarios era muy poco adecuada para enfrentar a sus alumnos a los debates de la época, lo que producía un clero «acomplejado y ausente» [7]. Ciertamente, el krausismo, con su «religión universalista», había aportado elementos nuevos para una religión racional y «deseclesializada» [8] pero estas propuestas eran interpretadas en términos antijerárquicos y anticatólicos y, por lo tanto, reincorporadas a las disputas políticas. La polémica se elevaría un poco gracias a la aparición de la herejía modernista y, en un ámbito más general, gracias al movimiento modernista (y lo siento por la coincidencia terminológica), con sus propuestas vitalistas y neoespiritualistas. Pero en general, sobre la calidad de estas discusiones y en general de la vida religiosa de la época, hay que remitirse al comentario de Pérez Gutiérrez: una «tremenda penuria espiritual» [9]. En este contexto, opinar y dudar eran frivolidades que no se permitían y la figura del «intelectual católico» era una *contradictio in terminis.*

Un episodio: Maragall y la Semana Trágica (julio de 1909)

Maragall era amigo personal de algunos eclesiásticos y se carteaba con los más eminentes del momento. En este sentido, debería ser evidente su sintonía con Torras i Bages. Torras, obispo de Vic, había propuesto un regionalismo catalanista que era a la vez crítico con el liberalismo pero absolutamente distanciado del carlismo; el catalanismo era así utilizado por la Iglesia catalana para movilizar a la población hacia zonas de influencia tradicional y cristiana y para alejarla de otras doctrinas más peligrosas [10]. Maragall, católico, colaborador en un periódico conservador, pero también identificado con el catalanismo, y hasta signo de identidad para muchos catalanes, no podía andar muy lejos de las ideas de Torras. Y sin embargo, aunque tanto Maragall como los clérigos pusieron mucha voluntad, las relaciones nunca fueron buenas del todo. Así por ejemplo, el control ideológico que Torras predicaba para la práctica del arte le parecía a Maragall intolerable, puesto

7. Solange Hibbs-Lissorgues, *Iglesia, prensa y sociedad en España*, p. 403.

8. Cito los términos de Mª Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, p. 116-117.

9. Francisco Pérez Gutiérrez, «La vida religiosa. Entre dos crisis: fin de siglo y guerra civil de 1936.» en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal. La edad de plata de la cultura española (1898-1936). XXXIX. 1*, Madrid, 1993, p. 516.

10. Jordi Figuerola i Garreta, *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*, Barcelona, 1994, p. 712 y ss.

que él estaba mucho más cercano a la autonomía del arte que defendía el post-romanticismo. Y cuando Maragall estrenó en 1903 *La Margarideta*, una adaptación de la primera parte del *Fausto* de Goethe, aparte de un sonoro fracaso de crítica y público, pudo recoger agrias denuncias de los sectores más integristas [11], indignados de que Maragall hubiera incluido en su traducción la respuesta de Fausto a la pregunta de Margarita, en la famosa escena de la «Gretchenfrage». Volveremos a ello.

El conflicto más flagrante entre Maragall y la autoridad eclesiástica se dio a propósito de un episodio muy conocido: la revuelta popular que hubo en Barcelona durante una semana de julio 1909 contra las levas de tropas para la guerra de Marruecos. La Semana Trágica se saldó con una represión brutal y varias condenas a muerte, entre las cuales la del pedagogo Ferrer y Guardia. La represión fue apoyada por la prensa conservadora, incluida *La Veu de Catalunya*, periódico oficial del catalanismo, donde Maragall colaboraba habitualmente. Distanciándose de las consignas de delación, Maragall, que propugnaba un perdón reclamado sólo por la prensa de izquierdas, escribió tres artículos para su periódico, *La Veu*. El primer artículo, «Ah, Barcelona» (X/1909) causó estupor; el segundo, «La ciutat del perdó», contra las penas de muerte, no se publicó; el tercero, «L'església cremada», fue mutilado a instancias de la dirección de *La Veu* [12]. Todo el episodio, especialmente la redacción del segundo artículo y su posterior prohibición, es muy útil para entender la impresionante categoría moral del poeta, que se rebela contra su clase, pero no para subvertirla ni derrocarla, sino para educarla, para convertirla en una clase dirigente merecedora de su destino como tal. Pero aquí quiero destacar otros aspectos. En el tercer artículo, «L'església cremada», Maragall cuenta cómo ha visto celebrar una misa en una iglesia incendiada, sin techo ni ventanas, y cómo la ausencia de ornamentos, la simplicidad del altar e incluso las moscas a contraluz, le han hecho pensar que la misa siempre debería celebrarse así: como si estuviera en medio de la calle; la baranda del presbiterio, dice, me parece una espesísima muralla; el latín no permite que se entienda el misterio de la misa. La Iglesia, concluye, sólo será atractiva cuando el pueblo la vea perseguida y quemada.

---

11. Josep Massot i Muntaner, «Gaietà Soler i la Solidaritat Catalana», *Recerques*, 17, 1985, p. 105-122: «una inmoralitat de lo més fondo», comenta Gaietà Soler, secretario de Sardá y Salvany, el autor del famoso *El liberalismo es pecado.*

12. Para este episodio, véase el clásico estudio de Josep Benet, *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, 1975. Un comentario reciente puede verse en Francisco Pérez Gutiérrez, «La vida religiosa...» Los tres artículos, en *OCI*, p 775, 780 y 777.

Estas propuestas, que podríamos considerar post-conciliares, tienen casi 90 años y el horror que levantaron en el censor del periódico, el P. Clascar, se entiende perfectamente: «como ya verá, dice Clascar en una carta dirigida al poeta, le he sacado aquello del latín porque es una afirmación que han gastado mucho los protestantes y ahora los modernistas [13].» La herejía modernista, recordémoslo, acababa de ser condenada dos años antes, en 1907, con la encíclica *Pascendi.* La censura, claro está, cortó más cosas de las que dice Clascar, pero me interesa destacar la preocupación, tan característica de la Iglesia local, por atajar la herejía, prioritaria a cualquier otra consideración, como podría ser la fuerza evangélica que pueda tener el escrito. Podemos dudar de la fuerza de la herejía modernista en España, pero es indudable la fuerza del antimodernismo [14]. Y sin embargo, Maragall no hacía más que apoyar el fomento de la liturgia, una de las prioridades dadas desde Roma durante aquellos años. También es verdad que probablemente, a los ojos de la jerarquía eclesiástica, Maragall se había hecho sospechoso de krausismo cuando en «La levadura" (16/I/1906), un artículo para el *Diario de Barcelona,* había presentado con simpatía la figura de Giner de los Ríos, su propuesta pedagógica e, implícitamente, su llamada a la tolerancia y al laicismo [15].

En una lectura de la *Ifigenia* de Goethe, que sirve de prólogo a su traducción de 1898, Maragall ya había avanzado alguna de sus propuestas modernizadoras: la sacerdotisa Ifigenia no sólo representa el fin del paganismo al abolir los sacrificios humanos, sino también el rechazo de una religión basada en el misterio y la ignorancia de los fieles; su sacerdocio es abierto y dialogante, «sense comèdia de misteris», aunque no necesariamente racionalista, y ahí cita la frase de Ifigenia: «Jo no raono pas, jo només sento». En uno de sus escasos juegos de palabras (Maragall, poco dotado como escritor, intenta sacar partido a la lengua pero nunca «juega» con ella), el prologuista observa que, si Minerva es el *Deus ex machina* de la obra original de Eurípides, el *Deus* de la obra de Goethe no es ningún dios, sino la piedad [16]. Y esta es ciertamente una palabra poco escuchada en la Iglesia de la época.

---

13. Josep Benet, *Maragall i la Setmana Tràgica.*, p. 60.

14. Francisco Pérez Gutiérrez, «La vida religiosa...».

15. Geoffrey Ribbans. «Diálogo entre dos españoles: Giner y Maragall." en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova.* Ed. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, 1989, vol. 2, p. 517.

16. *OCI,* p 300 y ss.

MODERNISMO Y RELIGIÓN

El conflicto causado por la Semana Trágica también refleja, claro está, las peculiares relaciones entre la Iglesia y el Modernismo (entiéndase que, a partir de ahora, no me referiré con este nombre a la herejía católica sino al movimiento cultural que domina el fin del siglo, y que engloba corrientes estéticas y filosóficas dispares, desde el simbolismo al vitalismo, pasando por el decadentismo y el regeneracionismo). Estas relaciones constituyen un asunto que requiere un largo tratamiento y que sólo esbozaré [17]. Resulta evidente que, si la actitud que la Iglesia había tenido ante los positivistas era clara, por antagónica, la que tuvo con los modernistas era un poco más matizada, dado el renacimiento religioso que caracterizó esta época, y la consiguiente reivindicación de la metafísica, desprestigiada por el positivismo. Incluso algunos clérigos se ilusionaron ante las críticas al racionalismo positivista vertidas por los modernistas [18]; otros, en cambio, como Torras i Bages [19], vieron pronto que, si había «neoespiritualismo», había poco «neocatolicismo», y que Renan interesaba más que las encíclicas: por lo tanto el verdadero peligro, que no era la deserción de los artistas sino la amenaza contra el dogma, no hacía más que aumentar. Y Torras llevaba razón: para los modernistas, el fenómeno religioso interesaba por lo irracional, como vivencia trascendente o como ritual exorcista ante la muerte y, sobre todo, como extraordinaria experiencia estética. Con el Modernismo, la religión pasa a ser un sentimiento individual, y se relegan sus aspectos más colectivos y, a la vez, más incómodos: el dogma y la moral. El catolicismo ya no es aceptado como ideología oficial, como la habían impuesto los autores de la Renaixença (el renacimiento catalán) y la mayoría de los románticos. Tampoco interesa la religión como fenómeno social, como hacían los positivistas. Para los modernistas, o para la mayoría de ellos, la religión es una experiencia importante, pero reclaman su derecho a

17. Véase por ejemplo E. Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973, p. 243 y ss. A propósito de la religión de un modernista representativo como Santiago Rusiñol, véase Josep de C. Laplana (*Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, 1995, p. 125), que remonta sus creencias a Schleiermacher.

18. Josep de C. Laplana. «Gaietà Soler i Santiago Rusiñol, un diàleg entre fe i cultura en el marc del modernisme», en *Estudis de Llengua i Literatura catalanes / XV. Miscel.lània Antoni Badia i Margarit 7*, Barcelona, 1987, p. 125-140.

19. Sobre la actitud de Torras i Bages, véase J. L. Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1979, p. 152 y ss.

vivirla individualmente, a plantearse sus propias preguntas y a buscar por si mismos las respuestas. El catolicismo es probablemente la fórmula que tienen más a mano, pero saben que no es la única. De ahí el interés que suscitan otras religiones, especialmente aquellas en que el dogma y la moral son menos estrictos, como el budismo. Visto así, es normal que algunos clérigos incautos se ilusionaran ante la derrota del materialismo positivista y también es normal que la jerarquía más cultivada se alarmara ante lo que esta derrota encubría.

El papel de Maragall ante todo esto ha provocado discusiones: algunos han insistido en su ortodoxia, y lo han desmarcado del modernismo [20]. Otros en cambio, han visto en él un modernista más, interesado por el neoespiritualismo y el misticismo [21]. Finalmente, los ha habido que han destacado en él su catolicismo convencido, pero ferviente y místico, lo que explicaría sus desviaciones del dogma: ésta última ha sido la versión «oficial» de la Iglesia. Su hijo Jordi Maragall i Noble muestra la evolución de la fe del poeta como un proceso que pasa de una religiosidad no católica, ni siquiera cristiana, en su juventud, hasta un reencuentro con el Dios cristiano antes de su muerte [22]. Creo que esta es la hipótesis a mi parecer más defendible: Maragall es efectivamente religioso, en el sentido de que cree en una trascendencia y en un más allá, y su cristianismo es difícil de negar, aunque ciertamente en su biografía hay una evolución desde el escepticismo juvenil hasta la sumisión final al dogma, pero siempre en una línea algo heterodoxa, muy influida por el resurgimiento espiritual de finales de siglo.

Fue un amigo suyo, el franciscano Miquel d'Esplugues, en la primera biografía que se publicó después de la muerte de Maragall, quien presentó al poeta como un místico, apoyándose en la ilusión que tuvo éste de ser enterrado con el hábito de San Francisco [23]. Para un país donde lo religioso es vivido como una ideología oficial, pero no como una cultura, como una

---

20. Ramon Sugranyes de Franch, «A l'entorn de la posició religiosa de Maragall.» *Qüestions de vida cristiana*, 5, 1960, p. 51-68. Otros comentarios en Ramon Sugranyes de Franch, «Encara sobre la religiositat de Maragall.» en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/ XXIX. Miscel.lània Germà Colon, 2.* Ed. J. Massot i Muntaner, Barcelona, 1994, p. 130-143.

21. Véase Laplana *Santiago Rusiñol...*, p. 242, donde identifica a Maragall con Rusiñol.

22. Jordi Maragall i Noble, *Fe i cultura en Joan Maragall*, Barcelona, 1993, p. 50.

23. P. Miquel d'Esplugues, *Semblances. En Maragall, El Cardenal Vives, El Bisbe Torres*, Barcelona, 1916. Manuel de Montoliu ya había apuntado, en vida de Maragall, la tesis del misticismo («Sobre l'estètica maragallenca», *El Poble Català* (05/05/1911), reeditado en *Estudis de literatura catalana*, Barcelona, 1927).

área del saber, puede ser que «místico» se convierta en un vago sinónimo de «creyente» o, como decimos ahora, de «practicante». Pero para alguien que tenga unas mínimas nociones de teología, «místico» quiere decir algo muy concreto, y no tiene nada que ver con el fomento de la liturgia y la eliminación del latín. Puede suponerse que Miquel d'Esplugues conocía poco a Maragall o, como yo sospecho, que conocía bien a su público, y sabía que llamar místico a Maragall no despertaría grandes discusiones y, en cambio, contribuía a la mitificación del poeta, lo colocaba casi en lo alto de la escala de la santidad: un buen hombre, un místico, un santo.

Porque lo cierto es que Maragall no tenía nada de místico. Puede entenderse más esto si comparamos a Maragall con un amigo suyo, Antoni Gaudí, el arquitecto [24]. A Maragall, la Sagrada Familia, no sólo el edificio, sino el proyecto mismo de un templo expiatorio, lo atraía enormemente, y fue precisamente gracias a una campaña promovida a partir de sus artículos («El templo que nace», por ejemplo) [25] que el templo se pudo llevar adelante. La interpretación que hace Maragall del edificio de Gaudí va muy ligada a la visión mítica que él mismo propone para la montaña de Montserrat [26], donde explota el tópico, desde Baudelaire muy apreciado por los simbolistas, de la naturaleza como templo. Así, la Sagrada Familia es un «balbuceo pétreo», un templo que es representación de la naturaleza misma. En sus artículos, Maragall no precisa qué pecados se tenían que expiar con la construcción de la Sagrada Familia (de hecho, estaban relacionados con la extinción de los Estados Pontificios) [27], pero ante una ciudad capaz de explotar como lo hizo en 1909 quizá no era necesario. Ya hemos visto que Maragall se negó a atribuir los pecados de 1909 a un solo bando, a diferencia de la versión propuesta por la Iglesia y la prensa burguesa.

Pero volvamos a Gaudí y Maragall. Pocas figuras hay tan distantes en materia de religión como estos dos artistas, quizá los más emblemáticos del Modernismo catalán. Existe una correspondencia inédita entre Gaudí y Maragall que, por contraste, nos ayuda a entender esta relación por el escaso interés que tiene, especialmente las cartas del primero al segundo: en una, Gaudí recuerda a Maragall que el predicador tal dará sus sermones en tal

---

24. Sobre este aspecto de Gaudí, véase Jordi Castellanos, «Gaudí, arquitecte de Déu» en *Intel.lectuals, cultura i poder*, Barcelona, 1998, p. 9-71.

25. *Diario de Barcelona* 20/XII/1900 y *OCII* p. 650.

26. Véase Juan José Lahuerta, «Temple i temps: Maragall i Gaudí», *L'Avenç*, 130, 1989, p. 8-16.

27. Josep Maria Tarragona, *Gaudí: biografia de l'artista*, Barcelona, 1999, p. 26; Josep de C. Laplana, «Antoni Gaudí a Montserrat.», *Serra d'Or*, 496, 2001, p. 62-67.

iglesia; en otra, le precisa las fechas para unas conferencias de San Vicente de Paúl. Porque Gaudí no era un intelectual, y su fe era pétrea, adecuada para fundar iglesias pero no para un debate intelectual como el que buscaba Maragall. Maragall era buen amigo suyo pero nunca lo entendió: Gaudí era un místico, y su fervor evangélico le llevaba a algunas excentricidades (que han entrado a formar parte del folklore catalán) y a un fanatismo que horrorizaban al burgués sensato y al intelectual católico que nuestro autor pretendía ser.

He reprochado antes el uso trivial de la palabra «místico» en los estudiosos de Maragall y se me podría reprochar también a mí, porque hay muchos misticismos. Ciertamente, «místico» y «misticismo» son palabras que pueden tener usos dispares; en un sentido coloquial, un místico designa a una persona de intensa vida religiosa, a veces equivalente con la santidad; en otro sentido más técnico, se equipara con la ascética, aunque esta sea una confusión criticada por los estudiosos. En un sentido estricto, la ascética es sólo un posible tipo de misticismo, entendido éste como experiencia espiritual que aspira a la unión del alma con la divinidad por métodos diferentes. Durante el modernismo, «misticismo» se empleó a menudo en el sentido de «intensa vida espiritual», no necesariamente católica, como oposición al materialismo positivista. Soler y Miquel, por ejemplo, un crítico muy importante para entender la introducción de las corrientes modernistas en España, asegura que Unamuno consigue «una comunicación *mística* con la realidad de las cosas» [28] y considera, en otro estudio, el «neomisticismo» como característica del alma moderna [29]. Este es pues un vocablo que se usa, a finales de siglo, para ámbitos algo alejados de la teología.

¿En qué sentido podríamos aceptar que Maragall es un místico? No ciertamente en el misticismo que usa la vía ascética, caracterizado por San Juan de la Cruz y, en el contexto en que nos movemos, por Gaudí, pero hay otro, que podríamos denominar «misticismo contemplativo», que nos interesa aquí especialmente. Si para el primero Dios es la única realidad, y el mundo externo no es más que apariencia y falsedad, para el misticismo contemplativo, en cambio, Dios lo impregna todo, Dios es una unidad esencial. La forma más sencilla y más conocida de este misticismo sería el

28. José Soler y Miquel, *Escritos*, Barcelona, 1898, p. 75. Es una reseña de *En torno al casticismo* (*La Vanguardia*, 14/III/1896). Cf. G. Ribbans, «Diálogo entre dos españoles: Giner y Maragall».

29. *Ibid.*, p. 229.

panteísmo. Aquí podemos empezar a ponernos de acuerdo, pues es posible encontrar en Maragall abundantes elementos panteístas. Para explicarlos se suele acudir a Spinoza, que Maragall efectivamente conocía, gracias seguramente a su amigo Pijoan. A mi parecer, sin embargo, la influencia de Spinoza se ha sobrevalorado, por culpa, entre otros, de la eficaz labor de Eugeni d'Ors. D'Ors conocía bien a Maragall (20 años mayor que él y su padrino de boda); admiraba su obra pero, por causas que ahora no comentaré, a d'Ors le estorbaba mucho el planteamiento estético que subyacía en Maragall. Veinticinco años después de su muerte, en un prólogo a uno de los volúmenes de las obras completas del poeta, d'Ors propuso una lectura de Maragall en términos digamos heréticos donde la influencia de Spinoza sería la base [30]. Es un escrito muy divertido: Ors cuenta cómo, el día de la muerte de Maragall, mientras vela el cadáver del maestro, corrige las pruebas de imprenta de *La ben plantada*, un libro que, por cierto, es casi un manifiesto antimaragalliano. En un momento de la velada, examina la biblioteca del escritor y encuentra, oh sorpresa, un libro de Spinoza: allí está la clave que explica la obra del maestro. Todo muy teatral, probablemente falso y, además, como explicación, inexacto. Porque la clave del panteísmo de Maragall, y de su posible misticismo, es otra. Por una parte, el movimiento neoespiritual que caracteriza al modernismo; por otra, una fuente para el conocimiento trascendental que resulta básica para nuestro autor: me refiero al romanticismo alemán, y especialmente a Novalis y Goethe.

Si Maragall pretende conseguir una experiencia mística es, como sus lectores han notado, a través de la contemplación y no de la privación o el aislamiento. En este sentido es importante el papel que en su obra, y en el *CE* especialmente, tienen los ojos, la mirada [31]. La mirada es el mecanismo más inmediato de percepción de la realidad; el abandono de esta percepción es fundamental en ciertos procesos místicos, especialmente los ascéticos, y de ahí la importancia de la metáfora de la noche en los autores místicos, como lugar donde se niega la mirada. Así, para definir lo que Dios reserva a los que le aman, San Pablo usa una lítote: «lo que ni el ojo vio, ni el oído

30. Eugeni d'Ors. *Signe de Joan Maragall en la història de la cultura.* Reimpreso en *OCI*, p. 1253.

31. Alude a ello Joan Triadú, «Maragall, vist per Carles Riba.» en *La literatura catalana i el poble*, Barcelona, Selecta, 1961, p. 97-102. En su estudio «estructural», basado en una «nova metodologia analítico-quantitativa», Solà-Solé observa también en el poema «una certa preferència per l'acció i l'activitat visual» (Josep M. Solà-Solé, «Sobre el "Cant Espiritual" de Joan Maragall» en *Modern Catalan Literature : Proceedings of the Fourth Catalan Symposium*, Ed. J. M. Solà-Solé, New York, 1995, p. 137-149.)

oyó, ni vino a la mente del hombre» [32]. Maragall, en cambio, nos pide que miremos el mundo «amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre» («con vuestra paz dentro de nuestro ojo»), según propone en los primeros versos del *CE.* Esta propuesta tan aparentemente poco mística, Maragall la encuentra en el romanticismo alemán que es, para él, una alternativa superior al romanticismo francés, que configura en cambio la tradición literaria catalana del XIX. Como apunta Béguin, «el romanticismo alemán no dejó de inclinarse hacia esa objetividad superior que se vislumbraba al final del subjetivismo total. Los románticos franceses, casi todos, se detuvieron en la primera etapa, la de la autocontemplación, de un subjetivismo sin prolongación [33].»

El tema de la mirada al exterior nos remite a un personaje de la segunda parte del *Fausto* de Goethe: Linceo, ser fabuloso dotado de cien ojos que Goethe retoma de la mitología. En el acto V, en la escena «Palacio», episodio «Noche profunda» (vv. 11288 y ss.), Linceo proclama sucesivamente su satisfacción por poder ver la belleza del mundo y su desespero ante la contemplación de tantas desgracias [34]. Pero la mirada también nos remite a Novalis, para quien el poeta (antes que Rimbaud, como nos recuerda A. Béguin) [35] tiene condiciones de vidente. Claro está que su mirada es diferente a la de Linceo: no contempla la belleza del mundo sino que ve a través de ella. Este tema fue recogido luego por el simbolismo, donde se destaca el papel de la mirada que sabe ver lo que nadie ve, lo que escapa a nuestra percepción inmediata: recuérdese el papel del ciego en *L'intruse* (1890) de Maeterlinck, un título programático del modernismo catalán. ¿Por que insiste Maragall en la mirada? Quizá propone una vía determinada de llegar a la divinidad, pero, en cualquier caso, niega la vía tradicional o más común de la mística, como es la ascesis, y propone una basada en la contemplación y, llegado el caso, en la comunión con la tierra, en la línea del «Ganymed» de Goethe y de los textos iniciáticos de Novalis.

---

32. 1 Corintios 2:9

33. Albert Béguin, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria,* México, 1986, p. 189. La influencia de Goethe y Novalis en la obra de Maragall tiene ya una amplia bibliografía. Véase un estado de la cuestión en Lluís Quintana Trias, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan Maragall,* Barcelona, 1996, p. 120 y ss. Posteriormente ha aparecido el estudio de Eduard Cairol, *Maragall i Novalis : poesia i experiència mística,* Barcelona, 2000.

34. Eduard Valentí Fiol, en su imprescindible estudio sobre este poema («La génesis del *Cant Espiritual* de Maragall» en *Boletín de la R.A.E. de Buenas Letras de Barcelona.* XXIX, 1961-62, reeditado y traducido en *Els clàssics i la literatura catalana moderna.* Barcelona, 1973) ya apunta, con reticencias, esta referencia.

35. Albert Béguin, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria,* 1986, p. 110.

Esta confirmación de la terrenalidad persiste en toda la obra de Maragall, como por ejemplo en la confesión del bandido Serrallonga, un mito basado en un caso real, del libro *Visions & Cants* (1900). En este poema, Serrallonga, durante el acto de confesión antes de ser ajusticiado, hace un repaso de sus incursiones en los siete pecados capitales; y los repasa con una prolijidad y un regodeo bastante sospechosos, sobre todo en sus actos de lujuria, porque la vitalidad del personaje desborda su arrepentimiento. Al final, pide, casi exige, lo siguiente (traduzco literalmente): «Moriré rezando el Credo; / pero decid al verdugo que no me mate hasta / que me haya oído decir: / «Creo en la resurrección de la carne».

«El poema no nos dice si el escandalizado confesor acaba absolviéndolo, pero ciertamente nuestras dudas no desaparecen [36]. No ha de ser ocioso recordar que, en *Visions & Cants*, Maragall pretendía retratar unas figuras míticas de la tradición literaria catalana para encontrar, a través de ellas, lo que en una carta denominaba «*las madres* del alma catalana» [37]. Esta imagen de las madres proviene de la segunda parte del *Faust* de Goethe [38], en un episodio en que Mefistófeles envía al protagonista a visitar unos personajes misteriosos que son el origen del universo y que permitirán a Fausto encontrar a Helena de Troya y penetrar en los misterios de la vida. La búsqueda de las «madres» a través de narraciones míticas permitirá a Maragall, por su parte, entender las esencias de la catalanidad: la madre, es a la vez, el mito [39].

El "Cant Espiritual"

Veamos ahora cómo todo eso (panteísmo, neoespiritualismo, Iglesia...) se refleja en el caso del *CE*. Este poema largo es una reflexión del poeta ante la muerte, pero no ante la propia muerte, como parte de la crítica ha querido ver, sino ante la muerte como fenómeno humano. Se ha propuesto, en este sentido, que el *CE* era, originariamente, el monólogo final del

36. Ramon Sugranyes de Franch («Encara...») ve en cambio una muestra de esperanza en esta insistencia.

37. Carta a Pedrell del 9/I/1900, en *OCII*, p 922.

38. Es el episodio «Finstere Galerie» («Galerías tenebrosas») vv. 6173-6306. Véase Eugenio Trias, *La Catalunya ciutat i altres assaigs*, Barcelona, 1984, p. 100, para un primer atisbo de esta relación entre Goethe y Maragall.

39. N. Frye ha recordado la relación casi homónima entre «Mutter» y «Mytos» en alemán a propósito de este episodio de Goethe (Northrop Frye, *Poderosas palabras*, Barcelona, 1996, p. 360).

Comte Arnau [40], el protagonista de una drama basado en otro personaje mítico en el que Maragall trabajó durante muchos años de su vida. El Comte Arnau es un personaje del folklore catalán, un señor feudal obligado a andar por el mundo después de muerto para expiar sus faltas, y desde el romanticismo ha sido un tema de inspiración constante en la literatura catalana. El tratamiento que le da Maragall, vitalista y exultante, puede considerarse equivalente al que propone Valle Inclán para su Don Juan Manuel de Montenegro de las *Comedias bárbaras*, que es más o menos contemporáneo.

Vaya por delante precisar que el *CE* es muy difícil, no sólo por la trascendencia del tema sino por la inhabilidad del poeta. Maragall es un poeta torpe, y a veces muy torpe. Explicar esta torpeza nos llevaría mucho tiempo; tengamos en cuenta, por ejemplo, la falta de tradición literaria moderna de la lengua catalana en su época y en este ámbito concreto de la poesía religiosa. Pensemos también en lo poco usuales que eran los debates filosóficos en el mundo extraacadémico (¡y en el académico también!). Maragall contaba con una tradición, claro. Hay un poema de Ausiàs March que se llama así, pero es dudoso que Maragall se entretuviera en los sofisticados razonamientos de March. También se ha aducido la influencia de San Francisco de Asís [41], y puede verse un eco en el título de los «Geistlichen Lieder» («Canciones espirituales») de Novalis [42]. Ciertamente, Maragall gustaba de usar argumentos e imágenes religiosas: por ejemplo, sus dos «poéticas» (*Elogi de la Paraula* i *Elogi de la Poesia*) abundan en lo que Pla i Arxé ha llamado «el seu habitual recurs teològic» [43].

La lectura de Maragall es pues ardua, y sus traductores (Ferran, Valverde, Montale, Camus) resbalan con facilidad [44]. Pero más o menos todo el mundo puede entender que Maragall (o el «yo poético» o el Conde Arnau), enfrentado al misterio de la vida eterna, hace lo que ningún defensor del

40. Véase los comentarios de la editora en Joan Maragall, *Poesia. Edició crítica*, p. 808 y ss.

41. Laín Entralgo, en su prólogo a *OCII*, destaca la parecida postura de San Francisco y de Maragall de considerar la poesía como un acto religioso.

42. Enric Bou, *«La llum que ve del nord». Joan Maragall i la cultura alemanya*, Barcelona, 1997.

43. Ramon Pla i Arxé, *La poètica de Joan Maragall*, Barcelona, 1998, p. 63.

44. Sobre la traducción de Montale véase Assumpta Camps, «El "Cant espiritual" de Montale.» *Serra d'Or*, 443, 1996, p. 39-40; sobre la traducción de Camus, véase Xavier Vall, «Albert Camus, catalanitat i estranyesa», *Revista de Catalunya*, 110, 1996, p. 151-169.

dogma podía admitir, aunque sea muy natural: se pone a dudar, y sobre esta duda se fundamenta el poema. Presentaremos sucesivamente los diferentes temas [45].

ACCIÓN O CONTEMPLACIÓN

El primer tema es el conflicto, de raíz goethiana, concretamente del *Fausto*, entre el ímpetu de la acción y la actitud contemplativa, que Maragall resuelve mediante la quietud y la comunicación con la plenitud de la Naturaleza, mientras que Fausto lo resuelve con el trabajo y la creación. En *La Margarideta*, aquella adaptación de la primera parte *Fausto* de que he hablado antes, Maragall presenta a su manera la célebre «Gretchenfrage», es decir la pregunta que Margarete (o Gretchen) dirige a Faust en la escena denominada «Marthens Garten» de la primera parte (vv. 3414 y ss.). La traducción de Maragall para *La Margarideta* es menos discursiva y más lírica que el original, pero aquí es bastante fiel (o demasiado, según algunos escandalizados clérigos). Pues bien: ante la famosa pregunta («Qué relación tienes con la religión?»/ «Wie has du's mit der Religion?», y luego «¿Crees en Dios?» / «Glaubst du an Gott?»), la respuesta de Fausto es panteísta: si Margarete siente «un misterio eterno» (o quizá «infinito»: «ewigen Geheimnis», dice el original, que Maragall traduce simplemente como «un misteri») puede denominarlo, dice Fausto, como quiera; «Llámalo ¡Felicidad! Corazón! Amor! Dios!» («Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!»); discutir por un nombre es perder el tiempo: «Los nombres son sonido y humo» («Name is Schall und Rauch»). Quizás a Maragall esta respuesta panteísta y heterodoxa lo impresionó como impresiona a Margarete: «Más o menos, el cura dice lo mismo» («Ungefähr sagt das Pfarrer auch»), dice perpleja, aunque no parece que Faust la convenza: «No eres cristiano» («du hast kein Christentum»). Cuando ella se va, Mefistófeles dirige a Fausto un comentario sarcástico: «El señor doctor ha sido catequizado» («Herr Doktor wurden da katechisiert»). Lo cierto es que ya en una primera confesión autobiográfica, escrita a los 25 años, Maragall, hablando de la «religión del arte», decía que su credo era precisamento la respuesta de Fausto (o sea, los versos 3431-3458) que reproducía en alemán; y luego añadía: «jo sento tot això, tan viu, tan pur!» [46]. Años más tarde, en *La Margueridet*a, Maragall no

45. Sigo el esquema de Eduard Valentí Fiol. «La gènesi ...».

46. Cito por la edición de Gabriel Maragall i Noble, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona, 1988, p. 18-19.

«catequiza» a sus lectores como hace Margarita pero suaviza mucho el conflicto y convierte el drama de Gretchen en una mera historia sentimental. No tanto por miedo a las implicaciones religiosas o por falta de ambición, sino porque lo que pretende Maragall con *La Margarideta* es actualizar a Fausto, sustraerlo del mito y convertirlo en un ser cotidiano, cercano a las inquietudes vitalistas del momento [47].

Para el *CE*, Maragall se basa sobre todo en la segunda parte de la obra de Goethe, especialmente cuando Fausto muere en el momento en que encuentra una razón para vivir (vv. 11559 y ss.). Entonces pronuncia las palabras fatales, dirigidas a este momento, «Verweile doch, du bist so schön!» (v. 11582 «Párate, eres tan bello!») y cae. La alusión a Fausto en el *CE* es implícita: «Aquell qui en cap moment li digué «Atura't!» / sinó al mateix que li dugué la mort» (v. 12-13: «El que a ningún momento dijo «Párate» / sino al mismo que lo llevó a la muerte») y hasta que Eduard Valentí no la enfatizó fue ignorada por los comentaristas, aunque el propio Maragall la había explicitado en una carta a su amigo Carles Rahola [48]. En la carta a Rahola, Maragall ponía a Fausto como ejemplo: no podemos considerar nunca la vida como resuelta y no vale la pena parar ningún momento; en el poema, en cambio, el poeta se opone a Fausto porque si para Fausto no merece la pena pararse nunca, él, en cambio, «voldria / aturar a tants moments de cada dia» («quisiera / parar tantos momentos de cada día» vv. 14-15), para eternizarlos, es decir, para contemplarlos. Como ocurre a menudo en la obra de Maragall, la contemplación se opone a la acción y, si en la carta de 1909 prima la segunda sobre la primera, en el poema prima la primera sobre la segunda.

En el *CE*, Maragall parte de una constatación de sentido común, reflejada también en el habla coloquial, de que en los momentos desagradables quisiéramos morir («¡tierra trágame!», que por cierto es lo que le ocurre a Fausto) y en los momentos felices desearíamos ser inmortales. Y Maragall dice no entender cómo puede haber alguien que no vea nunca momentos para querer vivir siempre, momentos bellos, vitales. Como ejemplo de una persona así, que persigue siempre momentos bellos pero no los encuentra nunca, Maragall pone (o alude) a Fausto, que es una buena referencia pero que en el poema resulta algo confusa.

---

47. Véase, en este sentido, la propuesta de Heidi Grünewald, «Der böse geliebte Faust. Überlegungen zu Joan Maragalls *Margarideta.*» en *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutchlands und Spaniens*, Ed. R. G. Renner und M. Siguan, Barcelona, 2000, p. 91-105.

48. Carta del 16/IX/1909, en *OC1* p. 1079.

Tal como Maragall lo cuenta, parece que Fausto no quiso nunca parar el tiempo excepto cuando estaba a punto de morir, es decir, que Fausto se espantó ante la muerte. Pero eso no es lo que le ocurre a Fausto, aunque también es verdad que no sabemos qué es lo que le ocurre exactamente a Fausto. Una discusión muy arrancada entre los goethianos es si Fausto muere de muerte natural [49], o bien si muere precisamente cuando descubre que vale la pena vivir, porque ésta es la condición que le había puesto Mefistófeles, tal como parece sugerir una tradición a la que se acoge Maragall y algunos de sus comentaristas [50]. En este marco se acoge una interesante discusión entre E. Valentí y J. M. Valverde sobre si Mefistófeles cumple o no el pacto firmado con Fausto. Según Valentí, Fausto muere cuando dice que quiere parar el tiempo: el ya mencionado «Verweile doch, du bist so schön!»; según Valverde, Fausto dice que dirá que quiere parar el tiempo y, si pronunciar esta frase fuera la razón de su muerte, Mefistófeles habría hecho «trampa», puesto que decir «¡Detente!» («Verweile») no es lo mismo que decir «Diré: ¡Detente!» («... dürft' ich sagen: / Verweile...»). Valverde podría haber recurrido (¡pero era demasiado pronto!) a la teoría lingüística de la enunciación: mencionar una palabra no es lo mismo que usarla, el acto de habla de Fausto no es un ruego sino una profecía, etc. Pero, en todo caso, Valentí y Valverde coinciden en que no parece que Fausto se espante ante la muerte ni que quiera, al verla, parar el momento para así evitarla. Como dice Valverde, «Para un lector que no haya leído la obra de Goethe, parecería que ese decir "Detente" fuera una reacción al ver que llega la muerte, en vez de ser el fatal "Ábrete Sésamo" que le acarrea consigo» [51].

Esta confusión entre lo que el poema cuenta y lo que le ocurre realmente a Fausto nos revela cómo Maragall resulta ser un lector parcial, interesado, como todos los poetas cuando interpretan a otros poetas. También es verdad que una lectura más atenta del *Fausto* nos muestra que quizá Maragall no está citando al protagonista, sino a Mefistófeles que, cuando aquel muere, comenta: «querría el pobre retener el último momento, el malo, el vacuo», comentario enigmático, porque parece que Mefistófeles malinterprete a su

49. Es la hipótesis de Alexander Rudolph Hohlfeld, «Pakt und Wette in Goethes >Faust<.» en *Aufsätze zu Goethes >Faust I<*, Ed. W. Keller, Darmstadt, 1991 (la primera edición es de 1921), p 380-409; corroborada por Hermann J. Weigang. «Wette und Pakt in Goethes >Faust<», en *Aufsätze* ... (primera edición de 1961), p. 410-427.

50. Véase por ejemplo Eduard Valentí Fiol, «La gènesi...» y José M. Valverde Pacheco, «Más sobre el "Cant Espiritual" de Maragall. » *Convivium. Psicología, filosofía, humanidades.* 17-18, 1964, p. 217-223.

51. José M. Valverde Pacheco. «Más sobre...».

protegido, lo cual implicaría una banalidad terrible, porque significaría que Fausto muere porque Mefistófeles ha oído mal, no porque haya hecho «trampa». Quizá es útil añadir que Maragall está haciendo una cosa muy moderna, que los simbolistas están empezando a practicar contemporáneamente, y es la incorporación voluntaria de la tradición literaria a la propia obra, mediante la cita más o menos explícita, lo que ahora denominamos la intertextualidad.

NATURAL Y SOBRENATURAL

Además del conflicto entre acción y contemplación, un segundo tema importante es la confrontación entre los valores de este mundo y los del otro, sobrenatural, prometido por la religión. Y es aquí donde aparecen de verdad los problemas con el dogma.

Un tema constante en la obra de Maragall es el enfrentamiento entre lo temporal y lo eterno, aunque nunca antes del poema se había planteado con este dramatismo. Lo temporal es la materia, la carnalidad, la belleza del mundo, la vida. Hablando de Campoamor, dice Maragall una frase muy reveladora: «Y como todo lo que tiende a deprimir la fe en la definitiva bondad de la vida es inmoral, su obra fue inmoral» [52]. Para este vitalismo, otra vez tenemos que recurrir a Goethe. Recuérdense, por ejemplo, las palabras del Señor a Mefistófeles: «Vosotros, los auténticos hijos de Dios, alegraos de la viva y rica belleza» («Prólogo en el cielo» vv. 344 y ss). Añadamos aquí otro autor, inesperado, no para la época sino para Maragall: Nietzsche. Porque Maragall es de los primeros autores españoles que citan a Nietzsche, de los primeros que traduce fragmentos de sus obras y de los primeros que, sin rendirse a él, lo leen de forma intensa y personal. Este vitalismo no es exclusivo suyo y fue una enseña para los modernistas, o para alguna de sus corrientes, opuesto precisamente al decadentismo que caracterizó otras corrientes modernistas.

El decadentismo, en lo que tiene de rechazo de lo real, lo cotidiano, y a la vez, de coqueteo con la muerte, no es en absoluto ajeno al pensamiento religioso e incluso a cierto cristianismo y es probable que gran parte del neoespiritualismo de final de siglo esté más cercano al decadentismo que al vitalismo. En cambio para Maragall, la vida (la definitiva bondad de la vida) es un valor supremo y ello lo lleva a enfrentarse ante la muerte, y no sólo en el plano estético sino también en el más cívico. Maragall denuncia así la

52. «Campoamor», *Diario de Barcelona* 21/II/1901, y *OCII*, p. 149.

muerte penal (y es un pionero en el rechazo a la pena capital) y la muerte patriótica (recuérdense sus poemas contra la guerra en plena campaña del 98, una campaña previsiblemente llena de frases como «derramar la sangre», etc.), pero también rechaza la apología mística del dolor (en una línea que recuerda el Antonio Machado de «La saeta» (1914) donde se distanciaba de «la fe de mis mayores»). Ahora bien: criticar la apología de la muerte está dentro de los límites de la ortodoxia; en cambio, algo más peligroso resulta rebelarnos ante nuestra propia muerte, puesto que esta rebelión nos enfrenta al dogma católico, que aconseja y exige aceptarla. Según el dogma, dudar ante nuestro final inevitable es poco ortodoxo, y menos ortodoxo es aún poner condiciones, y eso es lo que hace Maragall. Se ha dicho que el tema del poema es «el deseo de no perder la belleza de este mundo, ni aún al hallar, después de la muerte, la eternidad de la bienaventuranza con Dios [53].» Este deseo y la muy razonable duda de que se pueda cumplir son la base del poema.

La duda se proyecta sobre dos áreas. Una es su personalidad como ser en el mundo, otra es su personalidad como católico [54]. Por lo que refiere a la primera, Maragall duda entre aceptar el mundo tal cual es o aspirar a lo trascendental. Maragall se sirve, como hemos visto, de Fausto como contrafigura, puesto que la vida es infinitamente rica, lo cual lo llevaría a rechazar la trascendencia; pero en seguida se da cuenta de que una aceptación sin más de la vida, una vida sin lo transcendente, es banal: «Mes llavores, la vida, què seria?» (v. 18 «Pero entonces, la vida ¿qué sería?») [55]. Maragall acepta, pues, este deseo de trascendencia, y esto lo remite a la segunda área: su personalidad como católico. Ahí una segunda duda lo asalta: el hombre puede encontrar a Dios en la naturaleza, y esto mismo parece empujarlo a rechazar la muerte, que ya no parece un paso imprescindible para encontrarse cara a cara con Dios («per què acluca'ls cercant un altre *com*?» / «¿porqué cerrarlos buscando otro *cómo*?» v. 36). Recuerden lo dicho acerca de los ojos, y cómo Maragall se niega a cerrarlos, a aceptar la vía mística de la renuncia y la muerte. No es necesario señalar

53. José M. Valverde Pacheco, «Más sobre ...».

54. Sigo M Batllori, «L'inconformisme religiós» en *Joan Maragall. Conferències en commemoració del centenari de la seva naixença (1860) i de la seva mort (1911)*, Barcelona, 1963. Batllori, sin embargo, no supo ver la imagen de Fausto y la atribuyó a los místicos.

55. Garcés («El malentès del "Cant Espiritual"» reeditado en *Prosa Completa, II*, Ed. A. Susanna, Barcelona, 1991, p. 247-267) opina que Maragall, ante una reflexión demasiado especulativa en los versos 20-22, se espanta y retrocede. No me parece muy convincente.

los problemas que esta nueva duda puede suscitar en el lector católico. Valverde ha destacado el parecido entre la heterodoxia del *CE* y un soneto de *Rosario de sonetos líricos* (1912) de Unamuno, que empieza «Días de ayer que en procesión de olvido», donde el poeta reclama «Es revivir lo que viví mi anhelo, / y no vivir de nuevo nueva vida». Realmente Maragall y Unamuno (buen conocedor e incluso traductor de algunos poemas de Maragall) no parecen muy conformes con el dogma, pero el poeta catalán, en este punto del poema, y antes de caer en la heterodoxia (o después de haber caído, según algunos comentaristas), se para de repente en sus elucubraciones y concluye de forma inesperada con unos versos donde el poeta se retracta, primero reafirmando la presencia de Dios (v.40) y, luego, mostrando una mayor resignación. Estos últimos versos del poema son, evidentemente, los que se incluyen en los recordatorios de que hablaba al principio y, aunque aparentemente alejados ya de cualquier heterodoxia, tienen ecos del *Enric d'Ofterdingen*, que Maragall había traducido, en su afirmación de la muerte como «manifestación más alta de la vida» [56].

Ahora bien: el análisis genético del texto realizado por Valentí ha mostrado como el poema se redactó en tres fases y como la última está constituida por estos versos finales, que tranquilizan al lector ortodoxo pero inquietan al crítico, tan dispares son con lo que el poeta venía diciendo [57]. Sería demasiado fácil mostrar un autor atemorizado por la censura eclesiástica, reprimiendo sus impulsos agnósticos; Maragall no es, insisto, un ateo camuflado, como lo eran algunos de sus contemporáneos modernistas, que debían disimular sus creencias bajo complejos racionamientos [58], sino

56. Cf. *Enric d'Ofterdingen* en la traducción de Maragall (*OCI*, p 643).

57. Lluís Nicolau d'Olwer («Joan Maragall», *Els Marges*, 49, 1994, p. 79-91) sugirió, para este fragmento, la influencia de un autor romántico muy popular en el siglo XIX y muy poco leído en la actualidad, Víctor Balaguer, que tiene un poema dedicado a la Virgen de Montserrat (*Lo trovador de Montserrat. Edició completada ab totas las composicions fins avuy ineditas*, Madrid, 1874. p. 163-168) cuya última estrofa empieza: «Y cuant arribi de la mort lo dia» («Y cuando llegue de la muerte el día»). Que el romanticismo de Balaguer, tan ajeno a nuestra sensibilidad, influyera en Maragall, corroboraría la tesis de G. Ferrater, según la cual este fragmento del *Cant Espiritual* fue objeto de una redacción posterior, muy alejada ya de la idea inicial («Carta a E. Valentí (4/VI/1967)» en *Papers, cartes, paraules*, Ed. J. Ferraté, Barcelona, 1986, p. 468-469).

58. Garcés («El malentès...) denuncia, con cierta suficiencia, pues parece olvidar la época en que fue escrito, el «ateísme pedant» de un artículo de J. Pérez-Jorba («Tanda de concetpes marginals. A l'Alfons Maseras», *El Poble Català*. (19/IV/1910)) dónde comentaba la obra de Maragall.

que es un espíritu religioso y necesariamente aspira a una trascendencia. No se debate entre un agnosticismo privado y un catolicismo oficial, externo; sus dudas son las del creyente que no se satisface con el catecismo insustancial que prevalece entre la mayoría de sus conciudadanos, ni con las huidas místicas de unos pocos iluminados, como Gaudí. Se siente inseguro, claro está, como confiesa a su amigo Pijoan, despúes de una discusión mantenida con Gaudí: «Ell, en el treball, en la lluita amb la matèria per fer-la idea, hi veu la llei del càstig, i s'hi delita. No vaig poder dissimular la meva repugnància per un tal sentit negatiu de la vida. (...) Vaig comprendre que la tradició catòlica dogmàtica la representava ell; que, ortodoxament, ell estava en lo fort; que jo al seu davant era un aficionat tot travessat d'heterodòxies» [59]. Maragall opina como ciudadano con inquietudes religiosas, no como propagador del dogma ni como consumidor de ideologías.

Esta actitud, característica del intelectual católico, es, repito, inusual en la época y, por lo tanto, incomprensible. Maragall tiene actitudes ante el fenómeno religioso ciertamente inesperadas para sus contemporáneos: así, se interesa a menudo en sus artículos por el folklore catalán ligado a las manifestaciones religiosas, especialmente la Navidad, y propone una interpretación, de evidente tradición romántica, en que los villancicos son reflejo del alma del pueblo, en este caso religiosa. Por ejemplo, refiriéndose al villancico «El Rabadà» puede concluir: «ese tipo suspicaz, testarudo, prosaico, del *rabadà*, que no cree y que tiene un fuerte valor humano (...) es un tipo popular: todos conocemos algún *rabadà;* hay muchos» [60]. O bien, siguiendo la tradición neopopulista, también romántica, escribe unos «Goigs a la Verge de Núria» (*Poesies*, 1895) que equivalen a glosar este tipo de poesía popular (los «Goigs») dedicado a una imagen religiosa (una talla del siglo XIII, en este caso). Es muy interesante, en este sentido, el paralelismo entre los «Goigs a la Verge de Núria» y «El Cristo de Cabrera» (*Poesías*, 1907) de Unamuno, con su admiración ante el poder que emana de la talla antigua, tosca, aparentemente ingenua; una admiración por la imaginería popular paralela a la de los contemporáneos pintores «nabis». Finalmente, vale la pena leer su ciclo de poemas sobre fiestas religiosas

59. Carta del 25/V/1903. Cito por la edición de Anna Maria Blasco, *Joan Maragall i Josep Pijoan. Edició i estudi de l'epistolari*, Barcelona, 1992, p. 131.

60. «Canción de Navidad» *Diario de Barcelona* (26/XII/1901), y *OCII*, p. 273.

(Cuaresma, Navidad, Corpus) también de *Poesies*, que refleja esta tendencia a expresar sus inquietudes metafísicas en términos concretos y definidos [61].

Por el hecho mismo de ser conocido como autor modernista, Maragall levantaba ya las sospechas de la jerarquía eclesiástica, y sus escritos tampoco ayudaban a despejarlas. Maragall había traducido, por ejemplo, *Fisonomías de santos* (1900) de E. Hello, un autor francés estrictamente ortodoxo pero muy apreciado por los simbolistas por su interés por la vida íntima de los místicos y los santos. Y en su correspondencia, Maragall comenta su poema «El Comte Arnau» en un sentido muy «materialista» también: «el fer la vida humana, terrena i ultraterrena, una sola cosa, ve-li aquí el sentit més personal meu del poema, que no és sinó la preocupació fonamental de la meva vida» [62]. También son muy reveladores los últimos artículos publicados en el *Diario de Barcelona*, poco antes de su muerte: «Los vivos y los muertos» (1/XI/1911), «Carta a una señora» (9/XI/1911), «La panacea» (16/XI/1911) [63]. En ellos, Maragall insiste en la pobreza de las explicaciones religiosas usuales, que «induce a muchos hombres y a muchas mujeres a creer necesaria cierta opción entre la vida religiosa y la vida mundana» («Carta a una señora») y reivindica una religión vivida como algo íntimo. Para combatir las confusiones que sus artículos causan, Maragall refuta tres acusaciones previsibles: «cuando digo que la vida es hermosa, no debe tomarme por un epicúreo; y cuando digo de orientarla hacia su más allá, no debe tomarme por un asceta; y cuando digo que todo es uno, tampoco debe tomarme por un panteísta. Porque yo sólo quiero ser cristiano.» («Carta a una señora»). Una semana más tarde, en «La Panacea», insiste en su rechazo del epicureísmo y del ascetismo; es uno de sus últimos artículos, porque muere pocas semanas más tarde.

Recepción del *CE*

En una muy citada carta del 7/IV/1911, Maragall comenta el éxito («furor» dice) que ha tenido el *CE* entre los periódicos de izquierda y el silencio de los de la derecha, y comenta: «els *blancs* me tenen per *negre*, y els

61. Cf. el comentario de G. Casals en Joan Maragall, *Poesia. Edició crítica. A cura de Glòria Casals*, p. 170.

62. «Hacer de la vida humana, terrena y ultraterrena, una sola cosa, hete aquí el sentido más personal de mi poema, que no es sino la preocupación fundamental de mi vida.» Carta a Pérez-Jorba (14/IV/1911) en *OCI* p. 1012.

63. *OCII*, págs. 762, 764 y 766. Véase a este respecto Garcés «El malentès...» y Arthur Terry, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, 1963.

negres... potser també per *negre*.» Este apunte ha resultado ser una profecía bastante exacta de la recepción del poema.

Cuando murió Maragall, a finales de 1911, la familia y algunos allegados se propusieron inmediatamente la edición de las obras: tanto la editorial, Gustavo Gili, como los encargados de recopilar el material y de prologarlo (Miquel d'Esplugues, Ruyra...), eran gente de estricta observancia católica, y contribuyeron a dar aquella imagen del poeta que ya he comentado: ortodoxia con veleidades místicas [64]. Esto se llevó a cabo censurando todo lo necesario. Así, los ya aludidos escritos autobiográficos del poeta que recogen sus crisis de juventud no han sido publicados íntegramente hasta 1988, y su continuación, escrita a los cincuenta años, acaba de aparecer [65]. El consenso, por llamarlo así, se rompió en 1927 con la publicación de la biografía escrita por un íntimo amigo de Maragall, Josep Pijoan, quien insistía en la independencia del poeta ante la jerarquía eclesiástica e insinuaba su posible heterodoxia [66]. Otros pensadores se apuntaron a esta tesis e incluso se estableció una pequeña polémica entre los defensores de la ortodoxia del poeta (los «blancos» de que había hablado Maragall) y los que revelaban su heterodoxia (los «negros») [67]. En estos primeros momentos, la tesis de los

---

64. P. Miquel d'Esplugues, *Semblances*..., y Joaquim Ruyra, *Pròleg*, en J. Maragall. *Poesies. I*, Barcelona, 1912.

65. Gabriel Maragall i Noble, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona: 62, 1988, y Glòria Casals, «Joan Maragall: Notes autobiogràfiques dels cinquanta anys», *Els Marges*, 64, 1999, p. 83-94, respectivamente.

66. El libro de Pijoan (*El meu don Joan Maragall*, Barcelona, s.d. [1927]) provocó un amplio debate en la prensa barcelonesa. Véase por ejemplo A. Esclasans, «Josep Pijoan: "El meu don Joan Maragall"» *La Nau*, (3 /X/1927), p. 10, que considera a Maragall un autor superado; y las respuestas contrarias de Josep Pla, «Maragall vist per Pijoan», *La Publicitat*. (6/X/1927), p. 1 y «Maragall» *La Publicitat*, (12/X/1927), p. 1, aunque Pla tampoco se muestra entusiasmado por el libro. Más entusiasta se muestran Tomàs Garcés, «Pijoan-Maragall.» *La Publicitat*, (12/X/1927), p. 1, y Joan Puig i Ferreter, «Algunes idees sobre Maragall», *La Publicitat*, (16/X/1927), p. 1, que plantea una figura que luego tendrá cierta aceptación: Maragall es «un sensual frenat pel deure, per la religió, pel matrimoni.» En esta línea, pero más provocativo aún, se inscribe Gaziel, «En torno a Maragall. El divino ocio» *La Vanguardia*, 14/X/1927, donde hace alusión a anécdotas personales de Maragall, que suscitan un gran debate. Véase por ejemplo «Una discussió interessant / Sobre unes paraules de Maragall / El doctor Segalà desment la versió donada per Gaziel. – La Secció Filològica de l'Institut. – Gaziel insisteix en la seva versió.» *La Nau*, (7 de novembre 1927), p. 1. Cf. también la denuncia contra el libro hecha por J. M López-Picó, «Nota als records maragallians i als comentaris que han suscitat.» *Ciutat. Ideari d'art i de cultura*, 15, 1927.

67. El filósofo Joan Crexells («El cos immortal i l'ànima mortal» *La Nova Revista*, 13, 1928, p. 5-7, reeditado en *Obres completes. I. De Plató a Riba*. Ed. A. Schrem. Barcelona,

«blancos» era insistir en la «transparencia», la «exègesi tan senzilla» (en palabras de Rucabado) del poema. Vale la pena apuntar como uno de los argumentos «blancos» era la muerte «tan cristiana» del poeta, lo cual se inscribe dentro de una larga y siniestra tradición de intelectuales con muertes «significativas»: recuérdese la de Yxart, crítico positivista pero al final confesado [68], o más recientemente, la muerte «laica» de Baroja.

Cuando todo parecía claro, la polémica volvió a saltar con la publicación de las cartas del poeta a su íntimo amigo Roura (1930). Aunque censuradas, las cartas revelaban claramente una crisis importante del autor en su juventud. Aquí las posturas empezaron a torcerse: los «blancos» empezaron a verlo «negro» y los «negros» insistieron en que era «negro». Así, el periódico católico *El Matí* insinuaba que quizá no se deberían haber publicado estas cartas, mientras que Rovira i Virgili, desde el otro bando, hablaba claramente de un «Maragall panteísta» y escéptico [69]. Para entender algo esta polémica, vale la pena tener en cuenta la época en que ocurre. Se acaba de firmar el Tratado de Letrán (1929), con la consiguiente aceptación de unos poderes civiles que Roma siempre se había negado a reconocer. Es, pues, un momento de debilidad que coincide con el auge de voces críticas contra el poder eclesiástico, sobre todo las que provienen de los artistas de vanguardia, especialmente virulentas (recuérdense *Le chien andalou* de Buñuel-Dalí o el «Grito hacia Roma» del *Poeta en Nueva York* de García Lorca, que son de 1929-1930). La necesidad que tiene la Iglesia de sumar fuerzas, de cortar las fugas, está muy presente. Por otra parte, la Iglesia española no está acostumbrada a ninguna actividad que no vaya destinada a otra cosa que la apologética; las dudas, las reflexiones intelectuales resultan inmediatamente sospechosas. Insinuar que Maragall no era amigo de sotanas o que su fe no era inquebrantable significaba socavar los cimientos de la institución y aliarse con los enemigos del siglo. Y téngase presente que esto no sólo lo creían los defensores del poder eclesiástico, sino también sus oponentes; de ahí el especial empeño de estos últimos en mostrar un Maragall crítico, porque esto equivalía a convertirlo en un escéptico, a un paso del agnosticismo y a dos del ateísmo. Eugeni d'Ors contribuyó, al cabo

---

1996, p. 216-219) había aprovechado la ocasión para proponer una lectura laica y nacionalista de Maragall que fue inmediatamente contestada por Ramon Rucabado, «Joan Maragall i Joan Crexells.» *Catalunya Social*, 4 , 1928, p. 84-85.

68. Cf.Josep de C. Laplana, «Gaietà Soler i Santiago Rusiñol...».

69. A. Rovira i Virgili, «Cartes íntimes de Maragall.» *La Nau*, (24/I/1930), y «Maragall, panteista.» *La Nau*, (25/1/1930).

de pocos años, a la discusión con el mencionado artículo sobre el poeta y Spinoza, pero lo publicó en 1936 y el país no estaba por la labor.

1960, centenario del nacimiento del poeta, y 1961, cincuentenario de su muerte, fueron una buena ocasión para revisar la obra de Maragall. Esta vez, la polémica se estableció sobre todo, entre los «blancos», si me permiten seguir con esta imagen algo simplificadora, mientras que los «negros» permanecieron algo al margen, aunque uno de ellos, E. Valentí, contribuyó de forma decisiva a las discusiones posteriores, con el ejemplar estudio repetidamente citado sobre la génesis del texto. Pues bien, entre los católicos, los menos son ahora los que defienden la ortodoxia del autor, y aun así lo hacen con un tono poco convincente [70]. Por ejemplo, Arús, en un desesperado intento por recuperar el poema (y al poeta), a propósito del verso 3 «Què més ens podeu dar en una altra vida?», comenta: «En tot cas, si hagués reflexionat a fons aquest vers, no hauria escrit: *què més*, si no: *què millor*, que no és ben bé igual.» («En todo caso, si hubiese reflexionado a fondo este verso, no habría escrito: *qué más*, sino: *qué mejor*, que no es exactamente lo mismo.»)

Son más, en cambio, los que descubren su heterodoxia. Pero aquí podemos distinguir entre los que la denuncian y los que la reivindican. Entre los primeros abundan los eclesiásticos, y el tono es más o menos severo: Maragall pretende tratar temas teológicos sin atender a la teología y, más grave aún, pretende usar un «módulo humano» para analizar lo trascendental [71]. En general, la obra de Maragall es vista como sospechosa: los «Goigs a la Verge de Núria», se exclama alguno escandalizado, «no se ajustan a ninguno de los moldes tradicionales de los goigs» [72]. Entre los reivindicadores de una cierta heterodoxia encontramos lo más granado de la intelectualidad católica catalana del momento como Josep Romeu [73], Carles

70. José Mª. Millás Vallicrosa, «En el I Centenario del nacimiento de Maragall», *Arbor*, 179, 1960, p. 7-28; Joan Arús Colomer, «Maragall i el "Cant Espiritual"» *Criterion*, 12, 1961, p. 61-85; Guillem Díaz-Plaja, «Les dues vessants de Maragall», *Criterion*, 12, 1961, p. 109-116.

71. Joan Bta. Manyà, «Consideracions filosòfiques al "Cant Espiritual"», *Criterion*, 4 1960, p. 54-58. Véase también, P. Basili de Rubí, «Glosses al "Cant Espiritual"», *Criterion*, 4, 1960, p. 58-65.

72. Carlos Martí Vilá, «Juan Maragall, poeta barcelonés» en *Divulgación histórica de Barcelona*, Barcelona, 1959, p. 265-270.

73. Josep Romeu, «La mort en la poesia de Joan Maragall (Notes breus a un tema amplíssim)» en *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, Barcelona, 1954.

Riba[74], que había muerto en 1959 y cuyo peso se dejaba sentir mucho aún, y los ya citados Joan Triadú, Tomàs Garcés o José María Valverde, que matizaban las conclusiones de Valentí. Riba, por ejemplo, se dirigía a los buscadores de heterodoxia con su desdén característico, que tan frenéticos ponía a sus detractores: «No sé que nadie haya compulsado con la suprema oración de Maragall las portentosas palabras de la segunda epístola de san Pedro[75]. (...) Ignoro si ciertos teólogos a quienes dieron en la nariz los más altos versos de Maragall, se acordaron del referido texto católico.» José María Valverde, mientras tanto, aprovechaba la ocasión, es decir, la defensa maragalliana de los sentidos terrenales, para denunciar los excesos del espiritualismo en la doctrina católica: «Es de sobra sabido que el Cristianismo, desde su primera época inicial, ha hallado a su máximo perturbador en el espiritualismo –gnóstico, platónico, neoplatónico, etc.– que, además de producir toda clase de herejías, ha llegado a teñir la mentalidad y la educación de muchos cristianos, hasta hacerles olvidar el valor de lo sensible y lo concreto, o incluso escandalizarse ante ello, como algo "materialista".» Y Miquel Batllori, jesuita, reivindicaba también un Maragall inconformista, sí, pero no heterodoxo.

Todo esto cobra especial relevancia si recordamos lo que era la España de 1960, cuando la Iglesia católica empezaba a perder su prepotencia, ante los reajustes políticos a que se veía obligado el régimen franquista, y también a causa de las disensiones internas provocadas por las inquietudes que el papa Juan XXIII (1958-1963) auspiciaba. Cuando se habla de la Iglesia española en aquellos años, más que de una Iglesia dogmática (puesto que toda Iglesia lo es) cabría hablar de una Iglesia que había potenciado ciertos aspectos del dogma en detrimento de otros: la espiritualidad opuesta al materialismo, la jerarquía opuesta a la comunión, la ortodoxia opuesta al ecumenismo. Entonces, los comentarios de Riba, reivindicando la nueva tierra además del nuevo cielo, y los de Valverde, denunciando los peligros del espiritualismo, nos permiten entender cómo un poema escrito cincuenta años antes, de un autor ya muerto, es a la vez texto y pretexto para hablar de la actualidad. Una vez más, la obra de Maragall se ha sacado de su contexto; una vez más, Maragall ha sido usado para discutir problemas de una época muy diferente a la suya. Eso es, en suma, para lo que sirven los clásicos.

---

74. Carles Riba, «Pròleg per a "Vida escrita"» en *Obres completes*. Ed. E. Sullà. Barcelona, vol. 3, 1986, p. 401-412 (1a. ed. Madrid: Aguilar, 1959).

75. 3.13 «Pero nosotros esperamos otros cielos nuevos y otra nueva tierra, en que tiene morada la justicia, según la promesa del Señor.»