

UNA LECTURA DEL *PORT-ROYAL* DE ALFONSO CANALES

MARÍA DEL PILAR PALOMO
Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 29 de noviembre de 2024 / Aceptación: 2 de mayo de 2025

Resumen: El presente trabajo se centra en el estudio de la obra de Alfonso Canales titulada *Port Royal* y su relevancia en la producción literaria del autor como libro fundamental para comprender su trayectoria poética.

Palabras clave: Alfonso Canales, Port Royal, búsqueda de Dios.

Abstract: The present work focuses on the study of the work of Alfonso Canales entitled *Port Royal* and its relevance in the author's literary production as a fundamental book to understand his poetic career.

Keywords: Alfonso Canales, Port Royal, search for God.

En el año 1994 el Ayuntamiento de Málaga editó un volumen con el título *Poemas mayores*, que recoge la producción del poeta Alfonso Canales de 1956 a 1983, que lleva un *Preliminar* del propio autor, firmado en 1990 y la reproducción de un texto autógrafo del propio poeta titulado «Los años» (Canales, 1994). Lógicamente, entre esos *Poemas mayores* se incluye una edición completa de *Port-Royal*. Pero yo perdí, al no estudiarlo en mi «Ensayo introductorio», que él me había solicitado, la oportunidad de haber podido consultar con el propio poeta algunos pasajes de difíciles alusiones, pues a pesar de sus más de setenta páginas de mi estudio en las que se incluye una amplia bibliografía sobre él, solo se alude

en ocasiones a *Port-Royal*. Y no olvidemos que, como señala Francisco Ruiz Noguera (2020), nos enfrentamos a «uno de los libros más complejos» de Canales.

Port-Royal presenta una larga etapa en su redacción, que no comentó por ser algo bien sabido: las fechas de 1956-1968 acompañan a la edición definitiva, desarrollada en xv cantos que, en su totalidad, van acompañados, no de una fecha, sino de una hora: de las 4 de la tarde, titulado «El encuentro», hasta el último canto, titulado «El jardín», y de uno a otro se van sucediendo las horas: «6 de la tarde», «8 de la tarde», «11 de la noche», «12 de la noche», «5 de la madrugada», «7 de la mañana», «10 de la mañana», «11 de la mañana», «12 del día», «1 de la tarde», «2 de la tarde», «6 de la tarde», «11 de la noche» y «9 de la mañana». Sumando horas, dos días de permanencia de Canales en el recinto de Port Royal y sus alrededores, hasta que el poeta entra, en los últimos ocho versos del libro, en un «Jardín» bien distinto, como veremos, donde acepta su condición de ser mortal. En quince cantos, Canales ha viajado al interior de sí mismo: *Port Royal* es solo el estímulo hacia una transformación espiritual.

Es evidente que conoce perfectamente la historia de los jansenistas y de su destrucción. Pero su libro no es, ni con mucho, una historia ni, mucho menos, una hagiografía, como la que dedicó a Antonio Abad, que incluyó en *Aminabad*, esa su increíble obra sobre el demonio.

Y, además, declarará, explícitamente, el origen literario de ese conocimiento sobre el tema de *Port Royal*, cuando nos dice claramente en su poema (Canales, 1994: 206):

Yo vine
tan solo para dar una viñeta
a mi recuerdo de Saint-Beuve, tan solo
por ver en dónde se cocieron tantas
secretas y dulcísimas tormentas.

Es decir, nos comunica, claramente, que su conocimiento inicial del célebre *Port-Royal* parte de la lectura de la conocida obra del crítico francés, que publicó en cinco tomos la *Historia de Port Royal*, de 1840-1859.

Pero es evidente que el conocimiento de la historia de los jansenistas y su destrucción es algo que también conocen sus posibles lectores, o el autor lo da por hecho. De tal manera, que la historia de *Port-Royal* se comunica, con frecuencia —y no demasiada—; en un par de versos o una sola frase que su posible lector deberá o podrá colocar en un punto de la Historia.

Pienso, por ejemplo, en dos escuetas alusiones en el texto de Canales al ejército al que ordenó Luis XIV que destruyera la comunidad jansenista de *Port-Royal*, hasta «pasar el arado» —como recoge la Historia— sin aludir a sus razones o motivaciones políticas, más que religiosas. Fue, efectivamente, como bien sabemos, la brutal destrucción de una comunidad, cada vez más importante, condenada por herética por el Vaticano, que amenazaba la unidad religiosa de Francia, pero que, además, se oponía al absolutismo político ejercido por Luis XIV. Ya el propio Jansenio en 1634, lo había denostado en su libro *Marx Gallicus*.

Pero ese ejército destructor es simplemente una cita en la obra de Canales. Y esas citas no son en absoluto descriptivas y, lógicamente, tienen un tono adverso. Así, al aludir a «la luz de esta hora» (Canto VIII) se añade: «No la de aquella en que una turba / de secuaces del rey desvirtuaron / un modo de la fe». Y pide —o desea— en el Canto VI «Que no vengan las milicias de Luis a hacer un arriate de mis muros».

Pero estas contadas y breves alusiones responden siempre a una evidente historicidad. Así, cuando alude a la tristeza que parece dominar el pensamiento jansenista, —en oposición al simbólico *olivo* de su tierra natal— Canales cita los nombres auténticos de las monjas del convento, de ese convento que dio origen al gran Port Royal y así leemos:

... ¿No es la alegría
señal del justo? Angélica, Gabriela,
María Francisca, Inés, ¿no conseguisteis
en los saldos de Dios lograr un corte,
un retal de alegría?

(Canales, 1994: 203).

Entre ellas está, como dato históricamente cierto, Angelique Arnauld, la gran reformadora. Pero desde esa tristeza, Canales evoca y expresa su añoranza de un Sur en donde a Dios se le adora entre olivos —el olivo, como símbolo, se reitera— y bañado por la luz y la alegría escribe así en el Canto V (12 de la noche):

¿En dónde hallar un pájaro que vuela
directamente al Sur, a la bahía
caliente, a los arroyos
de la miel, los ángeles?
No tengo
sueño, y late con brío
el corazón desconcertado.
¿En dónde
hallaría una ráfaga, una ola
con destino a mis vírgenes transidas,
a los pechos de aljófar, a los bucles
antiguo precio de un favor?
Dejadme
en paz con los bordados, con las sedas,
con el oro bruñido y las palomas.

(Canales, 1994: 209).

Ese regreso emocional al Sur será sensación reflejada en varios textos del libro, casi siempre con la mención del olivo, como un símbolo de un modo —riente, alegre—, de adorar a Dios.

El libro de Canales no es, repito, una historia de Port Royal. Es algo que el propio poeta nos va a comunicar explícitamente: es el impacto emocional que le causó la visita al campo en que se conservan las huellas de su destrucción. Y nos lo dice, claramente, en las páginas preliminares de la edición completa del libro en 1968 (Canales, 1968: 7)¹:

Este poema empezó a nacer en Port Royal des Champs y en el mes de septiembre de 1952. Quizá fue concebido mucho antes, pero fue allí, en aquel valle de antiguas lágrimas, donde comenzó a fluir su veneno y donde se me manifestó con palabras lo que hasta entonces había sido un vago anuncio.

Las palabras fueron recogidas ávidamente, a lo largo de dos días, sin que acertara a saber qué partido podía sacar de ellas.

Nunca podré saber por qué el breve encuentro con los vestigios del monasterio jansenista siguió urgiéndome hasta obligarme a reelaborar los catorce cantos que habían quedado inéditos.

Es lógico que una elaboración tan larga en torno a una vivencia tan corta se manifieste con disparidades de factura. Pero puedo afirmar que cualesquiera que sean estas diferencias formales, casi nada ha añadido el tiempo a lo que entonces sentí, a lo que entonces viví y al modo como entonces empecé a entender el sentimiento y la vida.

Pero en medio de ese choque emocional y sus consecuencias, Canales sí dedica a un episodio histórico de la comunidad jansenista una descripción del mismo y sus supuestas consecuencias. Y creo que lo hace porque, finalmente, llegará a convertirse en algo que afecta a su propia evolución espiritual. Me refiero a la curación de la niña Margarita Périer.

En el «Canto v, a las 12 de la noche», desde el techo de su cuarto, baja hasta él, mientras un misterioso violín pone fondo a la escena, «el hilo de la fábula» o «sombras que regresan», y leemos:

Y el desfile
de las monjas y Blas
Pascal y Margarita
Périer con sus diez años y sus lloros:
“hermana, ya no creo
que tenga ningún mal”. Los cirujanos
confirman con ardor las experiencias
del Puy-de-Dôme: la niña está curada.
¡San Próspero, san Próspero,
asísteme, patrón de los que gracia esperan, asísteme: no tengo
nada que reprocharte!

¹ El ejemplar de la primera edición, 1956, que poseía el poeta se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Málaga. Donación Alfonso Canales. Signatura adicional: AC AC/08/3454.

Se han caído
 los dorados retablos y las voces
 sabiamente mezcladas de Orlando y Palestrina,
 y los curvos remates de la iglesia,
 a la izquierda del Tíber y conforme
 se sale de la vía
 de la conciliación. Están las cartas
 boca arriba.

(Canales, 1994: 210).

Es el único momento, en todo el libro, en que se cita a Pascal². Pero a través del relato de Canales, y tras la decodificación de sus alusiones, el poema desarrolla un posible y metafórico triunfo del jansenismo sobre los jesuitas y hasta sobre el Vaticano.

Es bien sabido y bien estudiada la oposición en el plano teológico de los jesuitas frente a los jansenistas, una lucha larga y violenta por ambas partes. Incluso existen grabados de tipo humorístico sobre su prolongada oposición. Se conserva, por ejemplo, una imagen de jesuitas y jansenistas enfrentados y portando en sus manos plumas de aves, es decir, las plumas con las que ambos grupos escribían los textos de la polémica. Era lógico que a la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola para luchar contra la herejía, en aquel momento la luterana, le soliviantase la negación jansenista del libre albedrío cuando ellos habían sostenido, capitaneados por Suárez, una larga polémica contra los dominicos —la conocida disputa *De Auxiliis*— que se resolvió en una aceptación por parte del papado de ambas posturas —la jesuítica y la dominicana—, pero siempre afirmando la libertad como elemento imprescindible para optar por la realización de las buenas obras que es lo que llevaría a las almas a la salvación eterna.

Pero por ejemplo, la curación que se narra en el poema de Margarita Pédier aparece en el texto de Canales como una consecuencia de la Gracia divina; un don que Dios libremente concede. El agradecimiento que aparece en el texto a San Próspero lo atestigua, y en el poema se cita a Próspero de Aquitania, coetáneo de San Agustín, con el que intercambia cartas, y que es autor de un tratado titulado *De Grata Dei et libero arbitrio*. (Recordemos que Santa Teresa asocia la Gracia a la misericordia de Dios, que tampoco aceptaban los jansenistas: la Gracia no se obtiene por su simple petición, pero Dios puede concederla por misericordia: si una mariposilla insiste en volar en torno a una vela, acabará por arder en ella como nos explica Teresa).

En consecuencia, el que Margarita Pédier en el poema que estamos comentando, sane por haber recibido la Gracia de Dios, acerca su curación a la consideración de un milagro. Y ante ese hecho, se dice en el poema que se tambalean las rígidas creencias católicas y todo aquello —música, arte, etc.— que está al servicio de esas creencias y por tanto protegido por el Vaticano: las misas de Palestrina

² Autor de obligado estudiado para cualquier interesado en la escuela jansenista de Port Royal.

o los motetes y misas de Orlando Di Lasso. Y ante ese presunto milagro recibido por una niña enferma se derrumban los «retablos» y los «curvos remates» del extraordinario templo de los jesuitas erigido en Roma, y se especifica: «a la izquierda del Tíber». El juego o lucha ha terminado: «están las cartas boca arriba».

Y se añade en el poema:

Margarita se ríe, viva. Dios no la deja
llorar. Amigo, huye
de tu cansancio: el tiempo nos convida
al vino y a la piel: Dios está alegre,
y azota con su vara los ojos y las piedras.
Nadie tiene
razón: Él solo sabe
cómo han de arder París y los olivos.

(Canales, 1994: 211).

Y nadie tiene razón, porque solo Dios sabe cómo pueden conciliarse dos modos distintos de adoración: París —y su tristeza— y los olivos del Sur.

Pero me interesa destacar —porque volveré sobre ello— que en el Canto XIII, encontramos de nuevo a Margarita, aunque no se la nombre expresamente. Porque la niña, tan milagrosamente sanada, está junto a su padre, Philippe de Champagne, «convaleciente al sol de Dios, tomando baños de Gracia», es decir, que no podemos tener duda de que la acción de la Gracia divina ha sido regalada por Dios a una niña presuntamente heterodoxa.

Fueron esos «baños de Gracia» lo que recibió Canales en Port-Royal? Naturalmente es una suposición sin base textual y hasta bastante aventurada. Pero lo que sí sabemos es que Canales llegó a Port-Royal tras una crisis de fe. Porque en el Canto III ha dejado escritos unos versos reveladores:

Yo me dejé mi gloria, mi bola de esperanza
en un campo de golf donde jugaron
a la copa del Cielo.
Y puede que algún día me la encuentre
en un patio de paz, bajo un racimo
de fe cerrada en la bondad suprema.
Puede también que no la encuentre nunca.

(Canales, 1994: 206).

Pero vayamos al momento crucial en que Canales penetra en ese «campo de soledad» —como llamó Caro a las ruinas de Itálica—, en ese momento en que se inició el conocimiento del «sentimiento y la vida», como él mismo declaró en el poema.

El primer canto, «El encuentro», está dominado por una inmensa tristeza que se extiende al mismo Dios, como expresa en los dos primeros versos, con los que se inicia el libro:

¿Es así, Señor, es así tu tristeza?
 ¿Es así tu descontento de los hombres?

Y prosigue:

En este lugar, ahora tan verde, ahora tan solo turbado
 por el vano ladrido de un perro,
 se te esperó, se te creyó; cansados
 de verte en todas partes, se cerraron muchos ojos.

Y ahora árboles, solo árboles;
 o bruma, solo bruma.
 Y ahora el rumor con el que, acompañadamente, se
 agita el pecho de la fronda.
 Y una menuda lluvia triste, triste.
 Y nada.
 Nada, nada, absolutamente nada.
 El perro apenas te conoce;
 el árbol aquel
 —a cuyo pie el mármol nos dice de qué savia se nutriera—
 apenas te conoce.
 ¿Has querido, Señor, seguir ocultando tu misericordia
 a los que no creían en ella?

Todo parece un mundo en el que se dijera que la creación había muerto para siempre:

Y sin embargo, Dios mío, te siento
 apostado en las colinas,
 rondando la cerca,
 como otro perro, rondando la cerca, anhelando entrar,
 anhelando escarbar en este huerto sembrado de corazones,
 estrechar el lomo contra el tronco de este álamo en
 los nervios de una de cuyas hojas he podido leer:
Un jour Dieu cessera d'inspirer les oracles.

(Canales, 1994: 199-200).

Es decir, que un día Dios cesará de inspirar los oráculos.

Una frase, un verso que atraviesa el tiempo, porque «si el tiempo no es Dios, ¿quién se mueve en el tiempo?», nos pregunta el poeta.

Creo que es necesario aclarar que el verso mantenido en el tronco de un álamo pertenece a un poema de un juvenil Racine. El futuro creador de la tragedia en el teatro francés había sido educado en Port-Royal, pero cuando empezó a escribir obras dramáticas rompió violentamente con los jansenistas, en 1665, porque su doctrina prohibía componer obras literarias de contenido extrarreligioso.

En la tristeza y desolación de Port-Royal, Canales experimenta la sensación de que «nada revela» la palabra de Dios y piensa en un posible abandono divino, aunque él siga sintiendo su presencia hasta el punto de que está anhelando escuchar «como otro perro» en este huerto de desolación.

Pero el abandono de Dios se siente como una terrible posibilidad.

Ahora podemos ver cómo podrías si quisieras, dejar
al mundo sumido en el más irreparable abandono,
obligarnos a guardar los cabellos de Dios en un guardapelo,
el aliento de Dios en un vaso,
las palabras de Dios en un libro,
para obligarnos a explicar a las generaciones venideras:
hubo un tiempo en el que, por esos lugares, paseaba
un espíritu hermosísimo,
a quien nuestra lengua llamó Dios por carecer de
habilidad para un sonido infinitamente puro.

(Canales, 1994: 201).

El poeta está viviendo una noche de desolación donde solo se escucha el ladrido de un perro lejano, una soledad donde solo hay «árboles, solo árboles», un escenario sobre el que cae una «menuda lluvia triste, triste...» y se pregunta:

¿Por qué los años estuvieron trabajando incansables,
Para venir a parar en esta hora marchita?
En esta hora triste, triste, triste,
como cubierta por el ala de un pájaro oscuro que
hubiese volado mucho a través de la lluvia,
a través de esa lluvia triste, triste, triste,
como el amor que se te tuvo, Señor, en este sitio,
donde nadie ha podido saber nunca lo que es adorarte
entre las amapolas, entre los jaramagos,
allá en el Sur, entre las coscojas de un monte,
desde el cual puede verse cómo la luz de tu sol incendia
amorosamente los olivos.

(Canales, 1994: 201).

Todo el resto del libro es la historia de un proceso espiritual, en donde hay momentos en que «un grano de alegría», por ejemplo, es el resultado de una *paz* conseguida. El canto XII, efectivamente, se denomina «La paz (2 de la tarde)», en donde el poeta escribe:

Vivir es debatirse
por promover el don que Dios prodiga;
acechar ese don; librarse batalla
armados con espigas y con flores;
despojar a la muerte de su mueca,

privarla de su forma consabida,
 amasada con cal y tiempo y polvo;
 dar a la paz cariz de fruto tenso
 y maduro, de fruto que se precia
 de ser dorada cuenta en los collares
 que un hilo interminable ensarta y une
 —y unirá mientras todo se acomode
 al argumento establecido— el alto
 confín de las estrellas con el pecho
 donde hay, de pronto, un grano de alegría.

(Canales, 1994: 224-225).

Todo el libro es un viaje al interior del poeta. Es, podríamos llamarlo, la revelación del momento de una biografía espiritual.

En el canto xv —el último— Canales penetra en un espacio distinto. Ese canto final se denomina «El jardín», un jardín que ha sido «soñado» en los «santos lugares ajados» de Port-Royal.

Canales ha soñado «en las verdes praderas del cielo». Y termina el libro, penetrando en el jardín del Paraíso, desde el cual escribe:

Está prohibido
 pisar sobre la manta de césped. Pero piso,
 y Tú te ríes, y me ves altivo llegar hasta este árbol
 cuyos frutos, seguro, no se comen.
 Mas yo los he mordido, y me tiendo, y aguardo,
 y lo sé todo, y no me odias.

(Canales, 1994: 233).

Pienso que cuando el poeta afirma que ha comido del fruto prohibido —recordemos la Biblia— está aceptando su condición de hombre abocado a la muerte. Pero protegido por un Dios de misericordia. Un Dios que ríe con él. Tendido sobre césped, ¿también recibirá como Margarita «baños de Gracia»? En todo caso el libro termina oponiéndose a su principio. Recordemos el primer verso del mismo: «¿Es así, Señor, es así tu tristeza?», frente al último verso:

¿Es así, Señor, es así tu alegría?

Pero que Canales, tendido en el suelo y aguardando, está recibiendo «baños de Gracia», como Margarita, no creo que tenga que entenderse como un hecho milagroso. Canales, en el mismo año en que se publica su *Port-Royal*, ha manifestado su condición de *homo religiosus*. Estamos en 1969, cuando aparece la *Antología de poesía religiosa* de Leopoldo de Luis. Y en ella leemos: «Ante todo y sobre todo, soy lo que se llama un *homo religiosus*, y no podría dar una brazada en la vida sin el asidero que la fe me proporciona» (De Luis, 1969: 137).

Tal vez es esa declaración lo que nos permite, en definitiva, pensar en su *Port-Royal* como el desarrollo de un proceso espiritual. Y sobre todo si tenemos la certeza de que Canales consideró sus obras como expresión de su biografía. Y esa certeza parte de su propia declaración. Por todo ello creo que se podría afirmar que toda la obra de Canales es el desarrollo poético de diferentes expresiones vitales. Y creo que puedo aportar una declaración del propio poeta.

Cuando terminé el estudio introductorio al libro titulado *Poemas mayores*, le envié, ya desde Madrid, una copia del mismo para que la aceptara o rechazara. Canales me escribió una carta que, por supuesto, conservo. La respuesta fue plenamente satisfactoria. Pero yo había sugerido la adición de una adenda que recogiese su biografía y fue lo que rechazó, porque «la vida de un escritor es su propia obra». Podría muy bien haber escrito «Mi biografía es mi obra». Creo que, incluso, podría haber afirmado, junto con Walt Whitman: «... Esto no es un libro / quien toca este libro toca a un hombre». Recordemos al poeta americano despidiéndose, cuando se está refiriendo a su obra total *Hojas de hierba*. Quien toca la obra de Canales está tocando un hombre. Un hombre que fue un extraordinario poeta, a cuya celebración del centenario de su nacimiento se unió toda Málaga, celebración a la que me uno con idéntico fervor aunque sea un poco después.

BIBLIOGRAFÍA

CANALES, A. (1968): *Port Royal*, El Bardo, Madrid.

CANALES, A. (1994): *Poemas mayores, 1956-1983*, Ciudad del Paraíso, Málaga. Ed. de M. P. Palomo.

LUIS, L. de (1969): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*. Selección, prólogo y notas de Leopoldo de Luis, Ediciones Alfaguara, Madrid-Barcelona.

MIRÓ, E. (1968): «*Port Royal*, de Alfonso Canales», *Ínsula*, 263.

RUIZ NOGUERA, F. (2020): «Mi primer Canales: Port Royal», *Anuario San Telmo*, pp. 320-324.