

todo esto y más todavía, queda como indudable que la música sola no puede expresar lo individual. Añadiré, para ser franco, que estos dos términos, «general», «individual», aun cuando se les haya empleado con frecuencia, me parecen aquí inaceptables y faltos de sentido. Pertenecen á la psicología individual, y no pueden ser trasportados á la de los sentimientos, conservando su acepción precisa. La música, como lenguaje de lo puramente afectivo, «es la expresión inmediata y adecuada de la emoción que la poesía, por su parte, no trasmite directamente al espíritu del oyente, sino que no puede más que *sugerir* con ayuda de las palabras» (Wagner). El solo hecho, tan frecuentemente notado, de que expresa algunas veces lo que ninguna frase hablada podría decir, muestra que nos hallamos en otro mundo en que reina lo intensivo, no lo extenso (lo general y lo particular). Esto tiene su importancia para lo que va á seguir.

En efecto, la imaginación afectiva, en plena posesión de sus medios de expresión, en este punto como en otros, *crea personajes y desarrolla caracteres*; pero no puede proceder al modo del autor dramático, del novelista, del poeta, del escultor, del pintor precisamente, porque el mundo de los sonidos cae fuera de lo individual en el sentido estricto. Sesga la dificultad: crea, agrupa y hace obrar á seres sonoros—las voces, y sobre todo, los instrumentos—de desigual importancia, colocados en planos diferentes, pero que tienen cada uno su vida y expresan

un estado de espíritu. Este modo de creación tiene dos formas: una, dependiente; otra, libre.

1.<sup>a</sup> La forma dependiente está adaptada á una obra dramática en que, las más de las veces, personajes y caracteres están apenas bosquejados. Al músico incumbe la tarea de darles vida. Sabido es que por mucho tiempo esto no preocupó lo más mínimo, siendo los versos un simple pretexto para una construcción de sonidos y para la habilidad del compositor. Se admitía que era posible adoptar, á una música dada, dos textos contrarios. Era la época de los «ateos de la expresión», según las palabras de Berlioz: está totalmente fuera de nuestro asunto. Luego, en virtud del principio opuesto (un poco exagerado), de «que una idea no se traduce mediante sonidos, ni una emoción mediante palabras», se realiza el acuerdo entre los dos elementos, y el verdadero músico dramático es el que tiene el don de hallar la expresión musical de un sentimiento. Pero no es bastante traducir la palabra á otro lenguaje, restituir al lenguaje hablado el valor emocional que quizás ha poseído antes; la invención afectiva va más lejos y comienza á dibujar caracteres por la creación de los «motivos característicos». Han aparecido bastante pronto: en Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, etc. Luego es el empleo sistemático del *Leitmotiv*, representación musical de un sentimiento ó de un personaje, que en sus transformaciones sin fin, sigue paso á paso las modificaciones conscientes ó inconscientes del uno y del

otro. Se ha dicho que es un convenio con el oyente; pero convencional ó no, por sólo el hecho de repetirse, aparece y desaparece, parece dotado de una existencia propia; á veces aun simula la vida por su naturaleza esencial formada de unidad y de variabilidad: es el equivalente afectivo de un individuo ó de un carácter.

2.<sup>a</sup> En la forma libre, separada de la letra, puramente instrumental, el procedimiento no varía en cuanto á su naturaleza psicológica. En el desarrollo musical, los historiadores han notado varias etapas: en los pueblos primitivos, la invención es melódica y rítmica; más tarde deviene principalmente armónica; más tarde aún, instrumental, comprendiendo á la vez y en un mismo acto de invención, el canto, la armonía y el color de la expresión (1). Merced á esta complijidad creciente, la música pura se ha abstraído poco á poco de la música cantada «por un fenómeno de desappropriación». En este momento de la evolución, la imaginación afectiva puede dar su medida. Ella dispone de numerosos personajes—los instru-

(1) Para los documentos, véase Combarieu: *Les rapports de la musique et de la poésie*, pág. 136-144. Según él, las primeras formas musicales creadas por el hombre, han sido imitativas y descriptivas. Una vez constituidas, se las ha considerado *en sí mismas*, así separadas de toda atribución concreta. En la historia de esta evolución que conduce á la música abstracta, las primeras composiciones musicales, parecen no haber sido sino que una «mudanza del canto», quedando siempre presente el modelo vocal.

mentos de la orquesta—teniendo cada uno su voz propia, que es su timbre, su afinidad natural con un sentimiento determinado (1), los agrupa en familia, los une, los separa, los introduce juntos ó sucesivamente. Con esta materia crea existencias musicales, simula seres que hablan, se querellan, se aman, se reconcilian, se regocijan, gimen, lloran, estallan, gruñen ó se calman. Construye obras extensas, variadas, cambiantes, pero cuya trama entera es afectiva.

Aunque el verdadero músico imagine por un acto sintético, que comprende á la vez melodía y armonía, ya que encuentra instintivamente la voz instrumental que conviene á cada personaje, es evidente que esta forma de imaginación, como toda otra, supone, á más de la reflexión y el trabajo crítico, elementos de orden y de composición racional. Siendo la afectividad sola, por naturaleza inestable y difusiva, no puede unificar ni organizar. Así (excluidos los casos de habilidad musical), el compositor se guía de ordinario por un bosquejo ó un programa. Beethoven escribía el *scenarío* de sus sinfonías y aun de sus sonatas (2). Interrogado acerca del sentido de las *en re* menor y en *fa* menor, dice: Leed la *Tempestad*, de Shakespeare; para el *adagio* del cuarteto en *fa* la tum-

(1) Se hallarán en el *Traité d'Instrumentation* de Berlioz, pormenores interesantes para el psicólogo acerca del valor expresivo de cada instrumento: sobre lo que podría llamarse su coeficiente afectivo.

(2) No hablo del programa para el oyente, que no es las más de las veces sino un análisis hecho por un tercero.

ba de Romeo y Julieta, etc. Podrían citarse con abundancia hechos análogos. Á veces parece que la significación intelectual salga de la obra, y solo *después* que está hecha. Así, Berlioz cuenta que, aburriéndose en una soirée, compuso un *andantino* para órgano. «Le pareció ver en él la expresión de un sentimiento místico é ingenuamente pastoril. Se me ocurre la idea de adoptar palabras de la misma naturaleza, y este trozo deviene un coro de los pastores de Belén». ¿Pero no cabe suponer que una concepción subconsciente, oscura, le guiaba sin saberlo en este caso?

En resumen, es la imposibilidad de alcanzar lo individual, lo que da á la forma de imaginación arriba estudiada su carácter propio. Su manera de crear seres individuales no puede parecerse á ninguna otra, puesto que es incapaz de figurarlas, por líneas ó colores ó describirlas mediante palabras. No puede producir más que extractos de personajes, caracteres reducidos á sus señas emocionales.

## V

Tal es la única forma completa de la invención afectiva pura; pero buscando bien, se hallan otras formas incompletas, parciales ó mixtas, es decir, adulteradas por una mezcla en dosis variables de elementos intelectuales. Antes de hablar de ello, recór-

demo una vez todavía el fin preciso de nuestro estudio: probar por hechos que hay un modo de creación cuya materia se compone exclusivamente de estados afectivos, actuales ó recordados, que por un trabajo del espíritu son asociados, agrupados, combinados conforme á relaciones nuevas, desarrolladas y organizadas en una ficción.

Ahora bien, tal es la naturaleza de ciertas creaciones literarias. Á riesgo de cansar al lector, repito, para evitar todo equívoco, que se trata de establecer, no que la creación literaria implica elementos emocionales, lo cual es evidente, sino que en ciertos casos, *son todo ó casi todo*, que son, menos el agente y el fermento de la creación, que su fondo y su sustancia misma.

Hace más de medio siglo, Lamartine, en el prólogo de sus *Primeras Meditaciones*, escribía: «Apenas percibidas las cosas exteriores, dejaban una viva y profunda impresión en mí, y cuando habían desaparecido de mi vista, se repercutían y conservaban presentes en la imaginación, es decir, la memoria que vuelve á ver y á juntar en nosotros. Pero además, estas imágenes así vueltas á ver y á juntar, *se transformaban prontamente en sentimiento*. Mi espíritu animaba estas imágenes, *mi corazón se mezclaba á estas impresiones*. Amaba é incorporaba á mí lo que me había chocado». Este estado en que la sensación se disuelve en la emoción, en que el artista reviste las cosas con su propio color afectivo, ha devenido

habitual, constante, en la forma de arte hoy designada bajo el nombre de simbolismo.

Su valor estético, sea el que quiera, no importa. Cada cual puede á su antojo considerarle inferior ó superior. Los simbolistas son introducidos aquí á título documental, siendo de intento y de hecho introductores sùtiles de la subjetividad y de la emoción; y el único punto que nos interesa es la naturaleza psicológica y el mecanismo especial de su modo de creación, que es esencialmente afectivo.

*Primer momento.*—Empieza por una trasposición análoga á la que hemos encontrado en los músicos, y que consiste en que los datos sensoriales son cambiados en estados emocionales.

Los simbolistas profesan, en su mayor parte, una estética refinada y una metafísica animista, cuyo fondo es éste: Lo que nuestros sentidos nos revelan, lo que es visible, tangible, resistente, es sólo el símbolo de un desconocido y el velo de un misterio. Se colocan enfrente de la naturaleza, no para conocerla, sino para hacer brotar de ella emociones. El arte simbólico admite que todos los seres son «fuerzas», y que no los conocemos sino por su acción sobre nosotros, es decir, por los sentimientos que nos sugieren. Hace perder á las cosas sus contornos y apariencias sensibles para transformarlas en «fuentes de emociones». No trata de describir, sino de transmitir el estado de espíritu, por el cual, según él, nos comunicamos con cada cosa. «Lo que carac-

teriza el simbolismo, dice uno de sus principales maestros, Viellé-Griffin, es la pasión del movimiento en el gesto infinito de la vida misma, alegre ó triste, bella con toda la multiplicidad de sus metamorfosis, pasión ágil y siempre renaciente que se confunde con las horas del día y de la noche, perpetuamente renovada, inagotable y diversa como la onda y el fuego, pródiga como la tierra poderosa, profunda y voluptuosa como el misterio». En suma, en el espectáculo que el mundo le ofrece, el simbolista elimina todo lo posible lo que puede ser *conocido*, determinado y localizado en el tiempo y en el espacio; escoge todo lo que puede ser *sentido*, los impulsos, tendencias, deseos, las modificaciones afectivas de toda especie que agrupa bajo las denominaciones vagas de «fuerza» y de «vida». Hay que reconocer que bajo una forma muy refinada, es la concepción animista de los hombres primitivos, poblando el universo de entidades vivas y críticas, lo que resucita.

Sea lo que quiera, por este procedimiento semi-natural, semi-artificial, tratando los fenómenos como símbolos, «simples representaciones del misterio», la trasmutación se ha realizado; la materia que la percepción ofrece, casi totalmente despojada de sus formas, ha devenido afectiva; el elemento sensorial se desvanece; las cosas son reemplazadas por la emoción de las cosas.

En este momento, el estado mental del simbolista

está formado de dos capas. La una profunda, la naturaleza emocional, formada por tendencias y disposiciones, que agrupa gustoso bajo el nombre de inconsciente—término tanto más cómodo cuanto que es una *X* cuya naturaleza íntima nadie conoce. La otra, más cercana á la exterioridad, de naturaleza intelectual, está formada de imágenes vagas, que se desvanecen, y de asociaciones fugitivas análogas á las del soñar despierto y el ensueño; ellas dan á las disposiciones y tendencias una apariencia concreta y una forma consciente momentánea.

*Segundo momento.*—Es el más peligroso y donde las dificultades comienzan, donde aparece la imposibilidad para la imaginación afectiva de fijarse en palabras. Toda creación, para realizarse, debe sujetarse á condiciones materiales: ahora bien, ¿cómo dar á esta materia fluida una forma, un cuerpo? ¿Cómo organizarla sin hacerla perder su fluidez?

Para el músico, esto es fácil: lo expresa mediante los sonidos, elementos aéreos que no flotan sino en el tiempo. Las representaciones de contornos fijos—visuales, táctiles, motoras—son totalmente excluidas ó raras, episódicas. Además, las notas, los intervalos, los acordes mismos no tienen un valor, una significación fija; los maneja con libertad.

Para el escritor simbolista, las condiciones son enteramente otras: no puede emplear más que las palabras. Como éstas están adoptadas para traducir el pensamiento bastante más que los sentimientos, es

preciso que pierdan parcialmente su función intelectual y sufran una nueva adaptación.

Un primer procedimiento, el más radical y el menos fructuoso, consiste en tratar de dar á las palabras un valor exclusivamente emocional. Algunos simbolistas han venido de aquí á esa tentativa extrema que la lógica de las cosas imponía. Ellos quieren trasferir á las palabras el papel del sonido, hacer de ellas el instrumento que traduce ó sugiere la emoción por la sola sonoridad; las palabras deben obrar, no como signos, sino como sonidos; son «notaciones musicales á gusto de una psicología pasional»; la poesía deviene una forma particular de la música (1).

El verso «libre» sin rima, sin número fijo de sílabas, «de forma en sí misma indeterminada, pero flexible, maleable, prestándose á todas las combinaciones posibles de sistema y de armonía» es dado como el equivalente del sistema wagneriano de la melodía infinita. Finalmente, algunos hablan con intrepidez

(1) Esta tentativa había sido aventurada por los poetas alejandrinos. Uno de sus historiadores dice de Calimaco: «Una traducción no puede dar más que una idea muy imperfecta del efecto producido por estas palabras sonoras, que en sí mismas no ofrecen un gran sentido. La idea entra en nuestra imaginación, y allí se impone, tanto por el sonido de las palabras como por su sentido. Ciertos acordes, en la poesía como en la música, evocan ciertas imágenes; el espíritu es cómplice del olvido». Couart, *La poésie alexandrine*, pág. 280. Nótese también en estos poetas griegos la afición á la oscuridad, la tendencia al esoterismo, etc.

de armonía (en el sentido musical) de polifonía y de instrumentación: simples metáforas ó pura niñería.

Otro procedimiento consiste en emplear las palabras usuales cambiando su acepción ordinaria, ó bien asociarlas, de tal suerte, que pierdan su sentido preciso; que se presenten borrosas, misteriosas: son «las palabras escritas en profundidad».

Otro también es el empleo de las palabras caídas en desuso. Los términos usuales conservan, á pesar de todo, algo de su sentido tradicional, de las asociaciones y los sentimientos en ella condensados por un largo hábito: las palabras olvidadas desde hace cuatro ó cinco siglos, se libran de esta necesidad; son una moneda sin valor fijo.

Así los simbolistas evitan describir para simplemente evocar, despertar, sugerir, transformar por alusiones una disposición virtual en emoción actual—cuando lo logran. Sus descripciones de personajes, paisajes, sucesos, son simples bosquejos en que todo lo que dibuja está borroso, todo lo que determina, evitado: no traducen más que disposiciones cambiantes, síntesis momentáneas, una serie fugitiva de estados de espíritu, impresiones, no enlazadas por sí por lazos lógicos, que sucesivamente aparecen y se ocultan al agrado de la tendencia predominante, á veces según los matices múltiples de la misma tendencia. Tómese el lector el trabajo de leer con atención en sus obras algunas descripciones de gentes ó de cosas, que en apariencia tengan el mayor brillo y

relieve; le será casi imposible trasformarla en una representación visual consistente.

De aquí también su oscuridad: aun apartando lo que es buscado, artificial, ficticio, queda una causa natural, inevitable. Siendo esta poesía obra casi exclusiva de la imaginación emocional, no puede traducirse por un conjunto de signos intelectuales, claros y bien enlazados.

No me ocupo del valor estético del simbolismo. Sabido es que esta forma de arte ha penetrado también en la pintura, en que pretende fijar emociones. Ignoro qué porvenir le está reservado. Todo esto no es de mi objeto, y me atengo solamente á su psicología, que me ha parecido instructiva. En ella se ve la imaginación afectiva luchando contra el obstáculo de la expresión verbal que se adapta mal á ella, que la entorpece, y por un esfuerzo instintivo ó reflexivo tratando de sustraer sus principios á la forma tipo (musical). Es un arte salido de la forma de imaginación desconocida que constituye el objeto de este artículo: le debe lo que en él se ha elogiado y censurado, sus buenas cualidades, sus defectos, su oscuridad. Su carácter emocional me parece la clave de toda su psicología: la explica y se deduce de él.

## VI

En nuestro estudio de los modos de creación de materia afectiva descendemos á formas todavía más incompletas y pobres. *A priori*, se estaría dispuesto á creer que, en los místicos, el papel dominante del amor debe hacer estallar en profusión estas fantasías desconocidas que estudiamos: Ahora bien, el exámen de los hechos prueba lo contrario, y la reflexión lo explica.

Según la observación de algunos contemporáneos, la palabra misticismo ha devenido muy elástica. Se la aplica al arte (el simbolismo de que acabamos de hablar), al iluminismo, á los estudios ocultos, á la teosofía, y á bastantes otras cosas. No se trata aquí más que del misticismo religioso, considerado, con razón, como la forma típica. Aun cuando todos los místicos tengan un aire de familia, y que, á pesar de las diferencias de sexo, de raza, de religión, de cultura, de tiempo y de lugar, sus escritos y sus relatos ofrecen una notable uniformidad, podemos, para simplificar, y únicamente en vista de nuestro estudio, dividirlos en dos grandes categorías que llamaré, por abreviación: los *metafísicos* y los *poetas*, según que la naturaleza de su espíritu les inclina á pensar más bien por conceptos ó más bien por imágenes. Como ejemplos de pares antitéticos, citaré á Eckart y Henri Suso

o á Ruysbroeck y Santa Teresa. Evidentemente, sólo á los místicos poetas hay que dirigirse.

El misticismo es un arrastre progresivo hacia el éxtasis. La mayor parte se detienen á mitad de camino. Bien poco numerosos son los elegidos que alcanzan el punto extremo y culminante: estos momentos son raros y duran poco. En esta marcha ascendente de la vida media hacia el arrobamiento, hay grados que corresponden á otras tantas fases psicológicas: según su individualidad ó su delicadeza de análisis, los místicos han distinguido tres, cuatro y aún hasta siete grados de vida (1). Como no se trata aquí de un estudio sobre el misticismo, podemos descuidar estas diferencias. Considerada en su conjunto, esta marcha ascendente puede resumirse en esta fórmula: desnudación y concentración siempre creciente de la conciencia. Comienza por un «espurgo», por la exclusión todo lo rigurosa posible de los influjos exteriores. Continúa por el aumento de la vida interior, por la renuncia al afecto hacia todo lo que es criatura, por el destierro de toda imagen creada—período muchas veces acompañado de un estado de embriaguez, que se expresa en alegría ó en lágrimas.—No es esto bas-

(1) Santa Teresa admite tan pronto cuatro estados (*Vida de Santa Teresa escrita por ella misma*) como siete. *Las moradas*, que he tratado de traducir al lenguaje de la psicología contemporánea: *Enfermedades de la voluntad*, cap. V, y *Psicología de la atención*, cap. III, Madrid, Jorro, editor.

tante. Hay que despojarse de todo deseo personal y de toda imagen cualquiera que sea. «No dejará de decirse: ¿En qué, pues, se fija entonces el espíritu, si rechaza así toda imagen? No se fija en nada, permanece enteramente desnudo y aislado, porque si se apoyara en algo, sería necesario que este algo fuera una imagen» (Tauler). El final está en un *status otiosus*, una iluminación sin fin «en que el alma se anega en el mar sin fondo de la Divinidad, se licua en el fuego del amor eterno, es enterrada en él».

En este progreso continuo de empobrecimiento intelectual y de simplificación extremada, de que no presentamos más que un grosero bosquejo, ¿dónde hallaría un lugar la imaginación afectiva?

Es rigurosamente excluida del momento del éxtasis verdadero, que según la observación de Godfrenaux «no es siquiera monoidéica, sino aidéica», es decir, una vuelta al estado afectivo puro, casi indiferenciado, no conocido, solamente sentido. Si no fuera supérfluo presentar pruebas, se hallarían en abundancia en las obras místicas (1).

(1) Transcribo uno sólo que me es comunicado por el autor antes citado: «En esta transformación del espíritu en Dios, el espíritu mismo se vierte fuera de sí y falta, y abandonándose con toda la propiedad de sí mismo y de las demás cosas, es sumergido y hundido, fundido y liquidado, absorbido y abismado en este abismo, más que inesplicable, muy simple é indeterminable, y también en esta oscuridad insondable é inaccesible; y á fin de comprender todo juntamente, es aniquilado y perdido; pero vive en Dios, y estando con él sólo, puro y libre de toda propiedad, mezcla y afecto, es hecho una cosa, una felicidad, porque

Es preciso, por tanto, buscar más abajo, al principio de esta evaporación gradual que poco á poco disuelve y volatiliza las imágenes. Toda creación supone dos condiciones necesarias. La primera es un principio de unidad—idea ó emoción que obra como centro de atracción y sirve de núcleo al trabajo de organización:—no falta en el místico; es más bien dominante. La segunda es la posesión actual de una cantidad suficiente de materiales para permitir combinaciones nuevas: ésta es precaria y va siempre atenuándose.

Así se explica el hecho de que haya, en la mayor parte de los místicos, exaltación de la memoria, más bien que imaginación propiamente dicha, y que muchas veces no pasen de la etapa de la pura reproducción. La imaginación, en el sentido más lato de la palabra, es decir, la reviviscencia espontánea ó provocada de las imágenes puede irradiar en tres direcciones: sensorial, orgánica, puramente psíquica.

1.<sup>a</sup> Alucinaciones visuales ó auditivas: las apariciones supra-terrestres, las voces reveladoras, etc.

2.<sup>a</sup> Modificaciones de la vida orgánica que destruyen, alteran ó curan: las más célebres son estig-

no recibe ni admite otra cosa. Porque ha pasado á la simplicidad deiforme, atrayéndole interiormente el influjo de Dios y realizándole el contacto, enajena al alma de sí y la transporta como á un ser nuevo; no es que en todo esto, la naturaleza ó la existencia de la criatura se cambie ó cese de ser, sino porque el modo es exaltado y la cualidad deificada». (Denis le Chartreux, *De la vie solitaire*, libro II, cap. X).



mas, menos raros de lo que generalmente se cree. Un hagiógrafo contemporáneo cuenta sesenta casos auténticos.

3.<sup>a</sup> Fenómenos de una psicología más compleja, en que aparecen algunos vestigios de invención. Tal las meditaciones y comentarios de los místicos sobre las hechas principales de su religión, sus descripciones de la vida bienaventurada ó de las penas eternas; más todavía, los viajes imaginarios á los lugares santos en este mundo ó en el otro, que los místicos han contado con gran profusión de pormenores. Se pretende aún que algunos, al término de sus viajes imaginarios, presentaban todos los síntomas de la fatiga física, á veces la señal de las piedras ó de las espinas del camino, heridas en los pies, esguinces de que han padecido mucho tiempo.

• Sea de ello lo que quiera, no es necesaria mucha crítica y reflexión para observar que, en todo lo precedente, la parte mayor está formada de reminiscencias, de trozos de historia ó de leyendas, reunidas é hilvanadas conforme á una impresión personal. Estas visiones están en relación directa con la religión y el grado de cultura del creyente. Las del budista, del católico, del *yogui* bramánico, del *sufi* sectario del Islam—aparte el vigor intelectual de cada individuo—no defieren entre sí sino por el contenido de su fe. Estas manifestaciones imaginativas, poco coloridas ó brillantes, débiles ó vigorosas, no pueden retenernos, son extrañas á nuestro estudio, no tienen el

carácter específico que buscamos. Son una forma de literatura, buena ó mala, en que la imaginación tiene un gran lugar, pero no constituye la trama que parece formada más bien de elementos visuales.

¿Hay que renunciar absolutamente á descubrir en los místicos esta imaginación afectiva que trato de poner en claro? No lo creo; pero sólo se encuentra bajo una forma; la llamo por concisión una *novela de amor*, ó más explícitamente, un ensueño idealista de naturaleza enteramente sentimental. Aun cuando esta creación mística no sea obra exclusiva de las mujeres, tienen en ella el lugar mayor. Es una desviación, transformación y trasfiguración del amor que difiere notablemente de una á otra; pero entre las variaciones individuales, hay bastantes semejanzas para que se pueda tratar de hacer un bosquejo conforme á un sólo modelo.

Primeramente, como condición primera, una disposición natural, innata á la ternura—lo que los antiguos psicólogos llaman el amor en sentido indeterminado,—movimiento de atracción hacia las personas ó las cosas que no se diferencia ni es especificado sino por su objeto. En muchos, esta disposición sentimental, desde la infancia, se orienta de un golpe hacia lo divino, y por este hecho, está como polarizada: cualquier otra manifestación de la emoción tierna es agotada ó no existe sino participando del amor divino.

Más tarde, en la pubertad, se añade un nuevo fac-