

Don la P. ...
Cardinal — Al Autor

Publicaciones de la Academia Ecuatoriana
Correspondiente de la Española

Rib...
860 "15/16" (091)

B272

8j-2

ESTUDIOS DE LITERATURA CASTELLANA

EL SIGLO DE ORO,

por ISAAC J. BARRERA

BIBLIOTECA NACIONAL
QUITO - ECUADOR
COLECCION GENERAL
Nº 0335 AÑO 1986
... DENACION



0141-J

EDITORIAL ECUATORIANA
PLAZA DE SAN FRANCISCO, 41.
QUITO, 1935.

ESTUDIOS DE LITERATURA CASTELLANA

EL SIGLO DE ORO

Estos estudios formaron parte del curso de Historia de Literatura Castellana, dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Quito.



OBRAS DEL AUTOR

- ROCAFUERTE. — Estudio Histórico - Biográfico. —
Imprenta Nacional. —1911.
- ROCAFUERTE. — 2ª edición. — Imprenta de la Escuela
de Artes y Oficios. —1911.
- LA MELANCOLIA DE UNA TARDE. — Drama en tres
actos. — Imprenta de la Universidad. —1914.
- QUITO COLONIAL. — Volumen primero de las Memorias
de la Academia Nacional de Historia. —
Imprenta Nacional. —1922.
- DOS ESCRITORES ITALIANOS. — Imprenta de la Uni-
versidad Central. —1922.
- CENTENARIO DE LA BATALLA DE PICHINCHA. —
Imprenta Nacional. —1923.
- EL DOLOR DE SOÑAR. — Novela corta. — Artes Grá-
ficas. —1924.
- LITERATURA ECUATORIANA. — Imprenta Nacional.
—1ª edición, 1924; 2ª edición, 1926.
- LIBRO DE LECTURA. — Imprenta Nacional. —1928.
- ALBERT SAMAIN. — La influencia francesa en la
literatura ecuatoriana. — Imprenta de la Uni-
versidad. —1930.
- TRES ESTUDIOS LITERARIOS. — Imprenta de la Uni-
versidad. —1932.
- LITERATURA HISPANOAMERICANA. — Imprenta de la
Universidad. —1934.

En preparación:

Literatura Ecuatoriana.

Estudios Biográficos.

Los grandes maestros de la literatura universal.



EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

I

Se ha llamado el Siglo de Oro a la época de mayor esplendor literario en la península española, aun cuando corresponda en realidad a los siglos XVI y XVII en que la producción intelectual fué de tal magnitud e importancia que asombra todavía. Y más que Siglo de Oro debería llamarse Edad de Oro, ya que no solamente era para España el tiempo en que las letras llegaban a la máxima representación, sino que correspondía también a la época en que la política española alcanzaba el mayor poderío, bajo la administración de la casa de Austria, que tuvo en España dos admirables representaciones con Carlos V y Felipe II. Corresponde la Edad de Oro al tiempo en que reinaron en España los monarcas de la casa austriaca, desde el poderoso Carlos V hasta el débil y atormentado Carlos II. Es en esta época cuando las ciencias y las artes cobraron mayor esplendor. Es ésta la época de Fernando de Herrera, Fray Luis de León,

Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca y muchos otros ingenios cuya enumeración nos detendría buen espacio. Después, España siguió la suerte de su empobrecida política; pero conservó siempre una vitalidad poderosa que le ha convertido en uno de los pueblos más viejos y más jóvenes de Europa.

Es admirable seguir a España en el curso de los acontecimientos históricos y ver como la mediocre opacidad de la Edad Media, en la cual surgían lejanos resplandores que apenas alcanzaban a distinguirse en el remolino de la guerra de la Reconquista, y cuando parecía que toda la antigua gallardía política y guerrera iba a extinguirse con la desvergonzada idiotez del rey Enrique IV de Castilla, se alzó de pronto una España floreciente en armas y en letras, y el español se convirtió en poblador de una nación que es todavía guía y símbolo.

Sea cualquiera la altura a que llegara España, los gérmenes de cuanto floreció en los Siglos de Oro están en la época de los Reyes Católicos, por lo que escribe muy acertadamente Menéndez y Pelayo que hoy se puede repetir lo que en aquellos mismos tiempos decía el cura Palacios: «fué en España la mayor empinación, triunfo e honra e prosperidad que España nunca tuvo». En ese reinado nacieron y en gran parte se educaron los grandes reformadores de la poe-

sía y de la prosa castellana, dice el mismo crítico. A este tiempo pertenecen Jorge Manrique, Fernando de Rojas, autor de la maravillosa *Celestina* y Antonio de Lebrija. El espíritu renacentista se siente en esta época y la plasmación del Siglo de Oro corresponde por completo al reinado de los Reyes Católicos.

Examinemos brevemente esta época como introducción necesaria para comprender el desenvolvimiento posterior. El reinado de Fernando e Isabel pone fin a la indecisión política de la Península y de la raza española, que si había venido luchando con tanto vigor por la reconquista, no guardaba un plan, no aspiraba a un fin preciso y determinado, produciéndose así curiosos deteni-mientos en medio de la guerra, en los cuales convivían plácidamente españoles y árabes, ayudándose unos a otros en sus empresas. El Cid tomó muchas veces partido por algún rey moro y adalides árabes combatieron junto a los cristianos.

Acaso para la humanidad hubiera sido mejor que se sintiera con urgencia la necesidad de la fusión de las dos razas y de las dos civilizaciones; pero si tal cosa no se intentó jamás, por lo menos era preciso que los reyes cristianos se trazaran un plan político hacia el cumplimiento del cual fueran a través de los años y de las dificultades. A ello sólo se llegó al cabo de siglos. El matri-

monio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón se efectuó a pesar de la oposición del rey de Castilla y de los proyectos de alianza con Portugal de los políticos de la Corte, y el matrimonio se realizó con el concurso de episodios novelescos, que hicieron crecer la simpatía en el corazón de los futuros súbditos. Los príncipes que tan bien sabían analizar la situación política de los dos reinos y la conveniencia de su alianza para la unificación española, pertenecían al Renacimiento: Aragón mantenía un antiguo contacto con Italia y Fernando, en el tiempo de su matrimonio, ostentaba la corona de Sicilia. Isabel fué una mujer estudiosa e inteligente; tuvo por profesora a la célebre Beatriz Galindo, la *Latina*. Estos príncipes eran los llamados a poner a España en contacto intelectual con Europa y a enderezarla en el camino de la grandeza a que había de llegar: la fuente de la cultura y de la política que tanto iba a encumbrar a España, está en ellos.

Fernando e Isabel unieron los dos mayores reinos cristianos de la Península en esa época y formaron la España actual, con la anexión de Navarra y la conquista de Granada, el último reino musulmán que quedaba en España. Pero no solamente hicieron esta unión de reinos sino que a ellos se debe la cristalización del ideal nacional de España: el imperialismo y la unidad religiosa;

esto es, el espíritu de dominación y preponderancia internacionales por medio de la política y de la religión. Estos ideales que rigieron en lo social y lo político, fueron el instrumento de grandeza y también la causa de la decadencia que España tuvo cuando para regirla no se encontraron los reyes inteligentes, fuertes y trabajadores que necesitaba: la decadencia de España se produce a medida que se produce también la decadencia personal de sus reyes.

El imperialismo se fomentó y se buscó por medio de alianzas y combinaciones matrimoniales con las principales familias reinantes en Europa, que capacitó a la rama española para obtener posesiones fuera de la Península. De esta manera los reyes españoles ejercieron soberanía en el Franco Condado, Luxemburgo, Holanda, Flandes y Portugal; además de extenderse por medio de conquistas en Africa y en Italia. Y como si el destino se complaciera en amontonar dones sobre estos príncipes que llamaríamos felices, la importancia de España subió a límites insospechados con el descubrimiento de América que se efectuó con la decidida protección de la reina Isabel.

Se buscó la unidad religiosa combatiendo toda clase de herejías, con vigor y hasta con crueldad implacable. Con este motivo España fué la gran enemiga de los países que iban a entrar en aquel movimiento que se

llamó la Reforma y para el cual no fueron extraños los fenómenos políticos y económicos de la nueva nación que enaltecían los Reyes Católicos. Nos place seguir a Funck-Brentano cuando en su obra *El Renacimiento* demuestra que la primera causa para que se produzca la Reforma fué la prosperidad material de la época, muy desigualmente repartida.

Y la riqueza iba de España al mundo; es decir de la América descubierta bajo los auspicios de la reina de Castilla. El oro de América se esparcía en todos los países de Europa, produciendo una superabundancia de numerario y una gran facilidad en las transacciones e incitando al lujo y al derroche, mientras la misma abundancia del oro causaba su devaluación con la consiguiente disminución de rentas. Roma fué afectada, como todos los grandes señores que tenían sus bienes en Europa, y Roma, es decir el Papado que había tomado parte activa en el descubrimiento de América, partiendo el Nuevo Mundo para darlo a España y Portugal con tal de reservarse una parte de la ganancia, sufrió grandemente en sus intereses con motivo del fenómeno económico procedente del oro de América y por los cuantiosos gastos de su corte derrochadora y por los que tuvo que hacer con la construcción de la basílica de San Pedro y la guerra contra los turcos.

En el afán de arbitrar fondos que repararan el drenaje incontenible, el Papado instituyó el tráfico de las indulgencias, mientras los nobles que habían visto disminuidas grandemente las entradas buscaban métodos de compensación y los encontraban cuando eran allegados a Roma, en los beneficios eclesiásticos constituidos en todos los países cristianos, causando la natural resistencia en los explotados que fueron los primeros en tratar de sacudirse del poder Pontificio que no les permitía aprovechar de esos beneficios en su propio bien. «Tales fueron las causas de la Reforma, dice Funck-Brentano: estado económico del país, crisis de la propiedad mobiliaria, exportación especulativa del numerario, empobrecimiento de la nobleza pequeña y grande—pequeña sobre todo—embarazos financieros de los príncipes soberanos y de los grandes dignatarios de la Iglesia, crisis industrial y comercial en la ciudad». «Al protestantismo, anota justamente Jacques Bainville, se adhirieron sobre todo la burguesía y la nobleza, mientras que el poblador de los campos, al cual la crisis económica no le había tocado, quedó indemne».

España permaneció rehacia a la Reforma; pero, en cambio, la religiosidad exacerbada le impulsó a establecer la Inquisición en todos los reinos y sobre todo a cometer el grande error de expulsar a los judíos, des-

pués de haber obligado a los mudéjares a que se convirtieran a la religión Católica. La expulsión de los judíos y luego la persecución a los moros que habían quedado en España, privó de millares de brazos a la agricultura y de mucha gente reconocidamente útil.

Por sobre todos estos errores hay que admirar la firmeza política con que los Reyes Católicos supieron acometer en empresas que debían culminar en la hegemonía, en la disciplina, en la organización. Las medidas que se podrían llamar de orden general fueron principalmente las siguientes: en lo interno establecieron la centralización y el absolutismo que acabara con la especie de feudalismo que se había arraigado entre los nobles y con las luchas de los Municipios que de esa manera hacían nugatorios sus fueros. Con este sistema de centralización sentaron bases de política admirable, estableciendo el sistema de protección de las industrias y del comercio para las regiones, según sus necesidades y a fin de evitar la competencia, dificultar la salida de materias primas e impulsar las industrias nacionales.

Pero la expulsión de los judíos fué un golpe de muerte para la agricultura y desde esta época los campos comenzaron a quedarse yermos. En los comienzos del siglo XVI la harina de trigo tuvo precios excesivos en Castilla y se llegó a hacer harina con

varias mezclas, por la escasez del trigo, proveniente de la falta de cultivo.

La política económica con respecto a América se redujo a propender al mayor producto en el laboreo de las minas y a la obtención de mayor cantidad de metales preciosos. Los economistas dicen que la persuasión que entonces tuvo España de que la riqueza consiste en poseer mucho dinero y en prohibir que se saque la moneda de un país, es lo que a la larga produjo la prostración económica y política. España, o la clase elevada española, llena de oro, cerró sus puertas al intercambio y despreció las industrias y el comercio, que al fin quedó en manos de los extranjeros, en España, y de los mestizos, en América.

La cultura tuvo un gran incremento en el reinado de los príncipes Católicos. Se crearon muchos colegios y universidades; la influencia italiana fué grande y su importancia trascendental. Como los españoles se hallaban en Nápoles, el contacto tenía que ser obligadamente beneficioso y así fué como en Bolonia se fundó una universidad española, regida por sabios italianos. A ella concurrieron muchos españoles que dieron más tarde lustre a las letras y a las ciencias. Uno de ellos fué Antonio de Nebrija, el que escribía su gramática en el mismo tiempo en que se verificaba el descubrimiento de América. Este gran renacentista creaba

también el instrumento más precioso para la dominación imperialista, llegando a ser así el mejor colaborador de los Reyes Católicos, aun cuando éstos parecían que no lo comprendieron entonces. En 1492 Nebrija llevaba su ofrenda de español a la reina Isabel con la «muestra» de su gramática. Cuenta lo ocurrido el mismo Nebrija. Era en Salamanca y en los mismos días en que Colón descubría la isla de San Salvador. Nebrija había llevado con solicitud de vasallo fiel las capillas de la primera gramática que se escribía en Europa acerca de una lengua vulgar. La reina le preguntó: ¿Para qué sirve esto? Y entonces el «muy reverendo padre obispo de Avila me arrebató la respuesta: e respondiendo por mí dixo: Que después que vuestra alteza metiese debaxo de iugo pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas: e con el vencimiento aquellos tenían necesidad de recibir las lei es: que el vencedor pone al vencido e con ellas nuestra lengua: entonces por esta mi arte podrían venir en el conocimiento della como agora nosotros deprendemos al arte de la gramática latina para deprender el latín. Y cierto assi es que no solamente los enemigos de nuestra fe tienen la necesidad de saber el lenguaje castellano: más los vizcainos, navarros, franceses, italianos e todos los otros que tienen algun trato e conversación en españa e necesidad de nuestra lengua: sino vienen des-

de niños a la deprender por uso: podran lo mas aina saber por esta mi obra».

No solamente eran españoles que regresaban de Italia, sino también italianos que iban a España los que propendían al cultivo de las artes y de las ciencias. Pedro Mártir de Anglería era llevado en 1487 por el conde de Tendilla y fué uno de los que educó a la nobleza española. Este humanista italiano tiene un puesto de importancia en la historia de la literatura castellana; pues que no solamente influyó con su enseñanza, sino que sus obras han llegado a ser el acerbo más importante para la historia. El humanista italiano mantenía correspondencia con muchos personajes de Europa a quienes contaba cuanto acontecía en la corte española, y como era época de tanto esplendor, sus noticias son preciosas. Por esas cartas se pueden reconstruir los medios estudiantiles de Salamanca, las conversaciones de la alta sociedad española y reconstruir escenas de esa vida. Además de las cartas que se han recogido en un *Epistolario*, escribió sus ocho *Decades de Orbe Novo*, en que se refiere al hecho magno del descubrimiento de América. Este libro hizo las delicias de su tiempo; el público lo devoraba, y se cuenta que el Papa León X lo leía de sobremesa a su sobrina y a los cardenales. Dice Menéndez y Pelayo: «Pedro Mártir, siguiendo su peculiar instinto, había elegido lo más ameno, lo

más exótico, lo más divertido y pintoresco de aquella materia novísima, deteniéndose, no poco, en las rarezas de historia natural, en los detalles antropológicos y en notar maligna y curiosamente los ritos, las costumbres y supersticiones de los indígenas, en aquello en que más contrastaban con los hábitos del Viejo Mundo». Esta obra es, pues, uno de los documentos preciosos para la historia del descubrimiento de América.

Como producto de la labor de los humanistas españoles y de la influencia clásica española, se obtuvo la imposición del dialecto castellano, en toda la Península, como lengua oficial, y, por lo mismo, la regularidad de la producción literaria. Desde aquel momento para el mundo español todas las obras literarias se escribirán en castellano y al castellano se traducirán las extranjeras que se consideren necesarias para la difusión de la cultura o para el descanso intelectual. Por este tiempo se tradujo del portugués la famosa novela de caballería, *Amadís de Gaula*, y del italiano aquellas narraciones en que eran maestros los italianos. Pero sobre todo hay que recordar que a este tiempo pertenecen las dos creaciones más grandes de la literatura española: la novela picaresca o de costumbres de la gente pobre y aun miserable y de malas costumbres, y el teatro profano, el admirable teatro español. Durante el reinado de los Reyes Cató-

licos se escribió la maravillosa *Celestina*, mientras Juan de la Encina, Gil Vicente y Torres Naharro prescindían en sus obras teatrales de los asuntos meramente religiosos, que eran los que se habían tratado hasta entonces, para referirse a las costumbres populares.

Merece también que se señalen las adquisiciones de esta época respecto de las Bellas Artes, sobre todo en arquitectura que tan grande aplicación encontró en América. En arquitectura la mezcla del ojival antiguo y del renacimiento clásico, produjo la forma llamada plateresca: sobre el plano de composición el adorno afiligranado, como hecho por un platero. Otro tipo arquitectónico más español, en el que se mezclaron el ojival, el renacimiento y el mudéjar, se llamó *isabelino*, por haberse comenzado a edificar en tal estilo en la época de Isabel I.

En la pintura se combinaron las influencias flamenca e italiana, llegándose a un eclecticismo del que iba a salir la gloriosa pintura española. Artistas de ese tiempo fueron el Berruguete, Yáñez, Fernández, etc. En la escultura se distinguieron tres grandes escuelas: la burgalesa, la sevillana y la toledana. Artistas de estas escuelas fueron quienes tallaron los sepulcros de Alonso de Cartagena y del Doncel de Sigüenza; de Juan Padilla y de Alvaro de Luna.

Y para que no faltara la representación

en todas las bellas artes; en música se distinguieron Juan de la Encina, Anchieta y Peñalosa, creadores de ese género tan español llamado la zarzuela, que combina la representación teatral con la música.

Cuando se trata de indagar acerca de las costumbres de ese tiempo, la *Celestina* nos provee datos preciosos que nos dicen como a pesar de la política religiosa tan fanáticamente adoptada por los reyes, el libertinaje andaba descarado por las calles y se entraba audazmente hasta en los palacios en que moraban celosamente guardadas las doncellas. Una prueba más de la decadencia moral va a encontrarse luego con la boga en que se puso la novela picaresca.

El lujo era la señal de la frivolidad reinante y el buen parecer la obsesión que llevaba a los más ridículos extremos. Un viajero italiano de ese tiempo piuta con mano maestra al español, que lo mismo vive en la Península como se traslada a América, cuando nos lo muestra vistiéndose los domingos y días de fiesta con las mejores ropas, mientras anda con indumentaria descuidada lo demás del tiempo, lo que hace decir al sutil italiano, que los españoles eran pródigos los días de gran fiesta, pero que vivían pobremente el resto del año.

II

Se ha dicho que la dirección política impresa por los Reyes Católicos reconocía dos principios esenciales: el imperialismo y la unidad religiosa. Estos fueron, en efecto, los ejes alrededor de los cuales iba a girar la vida española.

Cejador decía que si el rey Fernando el Católico hubiera seguido como único rey de España en vez de convenir en que suceda a sus padres doña Juana, según la infausta voluntad de la reina Católica, expresada en su célebre testamento, la historia moderna hubiera tenido otro desenvolvimiento; porque de ser don Fernando el sucesor de Isabel, los reyes españoles, en vez de gastar fuerzas en Europa las hubieran empleado mejor en África y en América, robusteciendo el solar español, en vez de desangrarlo.

Acaso hoy se encuentre en este punto de vista una exageración de concepto; pues que si se exceptúa la ingerencia de los reyes españoles en los asuntos europeos, la política imperialista y religiosa comenzada por Isabel y Fernando encontró en la casa de Austria a sucesores de gran consideración. Lejos de contraponerse la política que advino no hizo sino continuarla. Carlos V siguió cumpliendo el programa imperialista con las ventajas que le podía proporcionar las posibilidades que tenía de alcanzar a ser elegido

Emperador de Alemania. Pero este programa requería una organización que acumulara la riqueza interior y que se valiera de la guerra tan solamente en los casos extremos. La penetración imperialista debía verificarse no únicamente por la fuerza sino por medio de la compenetración con los otros pueblos, por la persuasión viviente y sostenida con los recursos de sus ingenios y de sus hombres notables en las artes y en las ciencias.

Este concepto moderno del imperialismo no encontraba mucha aplicación en aquellos tiempos en los que imperialismo era conquista, victoria por las armas, por la fuerza. Mientras mayor dominio ejercía España, mayor ejército tenía que mantener y el poder de su ejército determinaba la extensión de sus conquistas. En efecto, al comenzar el siglo XVI, España era la primera nación militar del mundo. En este tiempo era aplicable aquella gran frase de que en los dominios españoles no se ponía el sol.

Pero un poder tan grande tenía necesariamente que provocar el recelo de los otros Estados y, por propia seguridad, el deseo de arruinarle o de reducirle a un grado en que no pudiera hacer daño. Y por este motivo España se vió obligada a mantener una guerra perpetua, para sostener la cual eran necesarios no solamente los tesoros que llegaban de América, sino los recursos propios

de la Península. Y de este modo las fuerzas se disgregaban de manera inconsiderada: para prosperar en la conquista de América era preciso que se trasladara a ella un gran contingente de soldados y aventureros, y para sostener las guerras de Europa se necesitaban levantar ejércitos considerables también; pero como al mismo tiempo había que atender al fomento de la agricultura y de la industria, el problema se presentaba por demás complicado.

Para remediarlo en algún tanto se acostumbó utilizar para el ejército a los mercenarios extranjeros, aunque con ello se creaba una nueva rémora, además de que no subsanó sino en pequeña parte la dificultad que llamaríamos agraria, en razón de que, después de haber sido expulsados los judíos por los Reyes Católicos, en 1609 se sacó también de España a todos los moriscos, con lo que la agricultura sufrió un golpe de muerte. Esta segunda expulsión se originaba en la política que se seguía de buscar a todo trance la unidad religiosa del pueblo español, puesta en peligro con la disidencia que trajo la Reforma y con la latente inconformidad de los moros que habían quedado en territorio español después de la conquista de Granada. El emperador Carlos V, al ceñirse la corona de Carlomagno, había sentido la obligación de declararse protector de la Iglesia romana, para lo cual contaba con



la decisión española afirmada en los siglos de guerra que había mantenido contra los moros, convertida al fin y al cabo en guerra de religión.

Por este tiempo tuvo lugar la Reforma alemana y la Contrarreforma española. Ya en el siglo XIII, cuando Santo Domingo de Guzmán emprendía en la conversión de los albigenses, el austero español echaba en cara a la corte romana la disolución en que se encontraba. Desde entonces la indiferencia religiosa se había acentuado profundamente y llegaba al colmo con los Papas renacentistas. El Renacimiento fué el regreso de los autores clásicos después de un éxodo de muchos siglos, pero sobre todo contribuyó a la formación de un nuevo tipo humano; quiso olvidarse del quejumbroso renunciamiento medieval para afirmar la personalidad humana, fundando un nuevo tipo social. El Renacimiento fué el exaltamiento de la belleza y la afirmación del valor del hombre. El Renacimiento era el triunfo del paganismo: las huestes romanas invadían otra vez el mundo, el arte gótico había dado todo lo que podía ofrecer y una nueva influencia tenía que llegar irremediablemente. El Renacimiento fué la vuelta al imperialismo y a la delicia de la forma, al goce de la vida, a la inquietud espiritual y a la revisión de los viejos conceptos. Fué la más

grande revolución efectuada por la humanidad hasta entonces.

España había luchado durante ochocientos años contra los moros y el motivo religioso se había exacerbado hasta los últimos extremos: los paladines moros provocaban a los caballeros castellanos tomando el nombre de la virgen María; el misticismo iba a encontrar en España a los más gloriosos cultivadores; los misterios de la religión eran motivo de disquisiciones públicas por medio de la representación de los Autos Sacramentales; los Santos españoles son célebres por la virtud y por sus cualidades intelectuales. El Renacimiento en España encontró un cauce muy angosto, según frase de Américo Castro: «las audacias se amadrinan con las vulgaridades, y a veces discurren por el álveo capcioso de la hipocresía».

Pudo el Renacimiento no tener en España la impulsión de libertad que fué el más grande de los triunfos que obtuviera en el resto de Europa. La política de España perseguía la unidad religiosa y así ante el soplo del Renacimiento el impulso vital trató de conciliar los sistemas de Platón y de Aristóteles para no renegar de la posición en que se había afirmado y para no negarse a recoger los ecos que le llegaban de todas partes como una renovación de la naturaleza en los días primaverales.

Es muy interesante observar la actitud de

la corte española que mientras obligaba a la corte romana a la convocatoria del Concilio de Trento (1545) en que los teólogos españoles dictaban las disposiciones que servirían de base a la Contrarreforma, el gran humanista del Renacimiento, Erasmo de Rotterdam, hallaba su mayor popularidad en España. Alonso Fernández de Madrid escribía en 1527: «En la corte del César, en las ciudades, en las iglesias, en los conventos, hasta en las posadas y caminos, apenas hay quien no tenga el *Enquiritidion* de Erasmo». El motivo de esta popularidad lo explicaba Carlos V con las cartas de admiración que escribía al filósofo. Erasmo era un humanista y un crítico y el erasmismo fué una actitud española, hasta cierto punto. Erasmo era la síntesis de todos los nobles impulsos, de todas las sanas energías, como de todos los desfallecimientos y debilidades de su época, según anotaba muy bien Bonilla y San Martín.

La actitud crítica define la de España ante el Renacimiento: España pide la reforma de las costumbres, pero defiende bravamente la religión católica; la defiende como una consecuencia natural de la exacerbación religiosa producida por los ocho siglos que había combatido contra los moros y por ser una de las principales medidas políticas implantadas por los reyes españoles, para favorecer el imperialismo a que aspiraba.

Carlos V fué el agente más grande de este imperialismo, él mismo acudía a los campos de batalla, sin que por ello descuidara de dictar las disposiciones conducentes a proveer a las arcas del Estado del dinero que necesitaban para sostener tan continuadas guerras. Los buenos éxitos que obtuvo el Emperador pusieron muy alto el renombre de España. Felipe II continuó la labor de su padre: gran trabajador, revisaba todos los actos de administración con la mayor prolijidad y no había documento que no pasara por sus manos y no obtuviera una anotación de su puño y letra.

Sólo un empeño tan grande, aunado a la inteligencia y carácter de estos dos soberanos, pudo hacer que se mantuviera aquella política desorbitada sin grandes quebrantos; por desgracia no le acompañó la suerte a Felipe II y varias de sus empresas fueron deshechas, no por las armas enemigas, sino por la suerte; de tal manera que puede decirse que la decadencia española comenzó con este mismo rey: prácticamente los Países Bajos estaban ya perdidos cuando la dispersión de la escuadra que se le conoce en la historia con el irónico nombre de «Invencible».

La decadencia que se apuntaba con estos hechos, se acentuó de manera terrible cuando a rey de tanta disciplina y trabajo sucedieron en el trono los dos Felipes, IV y

V y Carlos II, hombres que fueron manifestándose en progresión descendente, incapaces para llenar la alta misión que debían cumplir. Esos reyes ya no trabajaron, lo hicieron los validos, gente poderosa y desvergonzada que usaba de la firma de los monarcas y de la misma persona de los reyes, para apañar dinero, para enriquecerse y para desesperar al pueblo que se sumía en la miseria cada vez de peor manera. Todas las buenas características de gobierno introducidas por los Reyes Católicos, desaparecieron, quedando en cambio lo que de defectuoso y perjudicial se había implantado después: el absolutismo llevado a los extremos y una religiosidad exasperada, fanática y cruel, que mató en España todo nervio humanitario y le creó la leyenda negra que subsiste todavía.

Las mismas condiciones de grandeza de España le empujaban diariamente a la ruina. Las guerras gloriosas que hacían pasear a sus famosos tercios por toda Europa, iban empobreciéndola en hombres y en dinero; las vastas posesiones de América y la facilidad que en este Continente encontraron los audaces y los aventureros, para crearse dignidades y fortuna, hizo venir al Nuevo Mundo a gran parte de la población española. Y los habitantes que quedaban en España se repartían entre el ocio y los conventos. Las Cortes de 1626 anotaban la existencia de

9.088 conventos, sin contar con los de monjas. Y si a todo esto se sumaba el absurdo sistema económico mantenido por el Estado, las razones asomaban evidentes a explicar la crisis de hambre y de miseria, la decadencia que iba aplastando todo el esfuerzo y la gallardía del heroico pueblo español.

Los campos estaban abandonados y los oficios despreciados por los hidalgos, mientras se seguían sosteniendo guerras y continuaba la emigración con rumbo a América. ¿Cómo arbitrar fondos en tales circunstancias? Se llegó en los días de Felipe IV al vergonzoso extremo de hacer colectas públicas en busca de socorro de la hacienda real, a vender los puestos, empleos y beneficios sin mayores ventajas. Los ejércitos mercenarios se sublevaban y saqueaban las poblaciones, mientras los inválidos españoles llenaban la Corte pidiendo gracias y auxilios y acudiendo para vivir a los conventos en que se repartía gratis la *sopa*. «El tipo representativo de los españoles de entonces, dice Altamira, vino a ser en la literatura picaresca (y desde luego en la literatura hispanófila extranjera), y con peligrosa generalización, el hambriento que ocultaba su miseria tras el orgullo de ser hidalgo o de sangre noble».

III

Con el crecimiento del poder político español se produce también la magnificencia de la literatura. La época de los Reyes Católicos es considerada como la de transición de la Edad Media a la Moderna; pero en tiempo de Carlos V, la lírica y la prosa llegaron ya a la perfección, merced, dice Cejador, a la maravillosa fusión de lo popular y nacional con lo erudito y humanístico greco-romano. Pero, en realidad, esta fusión sólo llega muy tarde y en contados casos: la verdad es que la completa organización del Estado trajo también la formal plasmación del idioma. Nebrija escribió el primer código del idioma, como una manifestación de ímpetu vital renacentista, al tiempo que Rodrigo Caro y Hernán Núñez se complacían en estudiar la realidad que les rodeaba. Américo Castro hace notar al respecto: «La obra del heresiarca Juan de Valdés, «El Diálogo de las Lenguas», no es sino la manifestación del espíritu renacentista; la cultura de lo vital, de lo inmediato, de lo razonable y concreto y, al mismo tiempo, la visión amplia y genial del concepto humano tal como se tuvo en la antigüedad clásica».

La lengua iba por este tiempo convirtiéndose en «un instrumento fino y preciso para expresar los sentimientos más delicados de

la literatura y las ideas más complejas de la ciencia»; pero las tendencias puestas a flote por el Renacimiento, en lo que podía considerarse de superficial, hacía que los doctos despreciaran el habla popular, el romance, como cosa indigna de ser usada por los cultos.

En la primera mitad del siglo XVI encontramos que en España se hallaba planteado un curioso problema que consistía en decidir si las obras de pensamiento, serias y graves, debían ser escritas en latín o en romance. Los cultos (los eclesiásticos en especial), decían que el latín era la lengua sabia, en tanto que espíritus preclaros opinaban porque cuanto se dirigía al público debía escribirse en romance. Esta discusión duró hasta el último tercio del siglo en que triunfó el magnífico fraile Luis de León, el que no fué el varón de la vida sosegada y apacible que sus versos pueden inducirnos a creer, sino un espíritu polémico y combativo, que desafió lleno de entereza a la misma Inquisición. «No piensen, decía este fraile, porque ven romance, que es de poca estima lo que se dice; mas, al revés, viendo lo que se dice, juzguen que puede ser de mucha más estima lo que se escribe en romance, y no desprecien por la lengua las cosas, sino por ellas estimen la lengua si acaso las vieron»... «que Platón escribió no vulgarmente en su lengua vulgar, y no menores y menos levantada-

mente las escribió Cicerón en la lengua que era vulgar en su tiempo; y por decirlo lo que es más vecino a mi hecho, los Santos Basilio y Crisóstomo y Gregorio Nacianceno y Cirilo, con toda la antigüedad de los griegos, en su lengua materna griega que, cuando ellos vivían la mamaban con la leche los niños y la hablaban en la plaza las vendedoras, escribieron los misterios más divinos de nuestra fe, y no dudaron poner en su lengua lo que sabían que no había de ser entendido por muchos de los que entendían la lengua; que otra razón en que estriban los que nos contradicen, diciendo que no son para todos los que saben romance estas cosas que yo escribo en romance, como si todos los que saben latín, cuando yo las escribiera en latín, se pudieran hacer capaces dellas, o como si todo lo que se escribe en castellano fuese entendido de todos los que saben castellano y lo leen. Porque cierto es que nuestra lengua, aunque poco cultivada por nuestra culpa, hay todavía cosas bien o mal escritas que pertenecen al conocimiento de las diversas artes, que los que no tienen noticias dellas, aunque las lean en romance, no las entienden».

La discusión pudo resolverse, pero no se terminó. El vitalismo popular defendido tan briosamente por Luis de León, implantaba, al propio tiempo, una doctrina estética: no está el hito en emplear el romance solamen-

te, en escribir con las palabras usadas por todo el mundo, sino en considerar a estas palabras como algo viviente que pudieran tener significación diversa según el lugar en que se hallaran colocadas: unas mismas palabras medidas, pesadas, combinadas armoniosamente, atenderán al fondo y a la forma: con palabras vulgares se puede encontrar la *morbidezza* a la que se aplicaban con tanto fervor los literatos italianos.

Esta discusión es en realidad el principio básico del realismo e idealismo que informa no solamente a la literatura española sino a la vida misma de la raza española. Ha habido momentos de equilibrio, como con el sevillano Herrera que creía que tanto podía escribir en latín como en romance, o como cuando se fundían las dos corrientes en la obra genial de Cervantes; pero las dos tendencias, la culta y la llana, la corriente, la que no prescinde de lo vulgar, se han manifestado y seguirán manifestándose de una manera continua. Cuando Luis de León sentaba tan luminosos principios de estética literaria, Luis de Góngora desenvolvía hasta la exageración la corriente contraria y producía su obra tan admirable y tan discutida. «La obra de don Luis de Góngora, anota Américo Castro, no es ningún arrebatado de locura, como algunos no se han cansado de repetir; es la sublimación de una tenden-

cia que venía derechamente de la época renacentista».

En el español ha habido y sigue existiendo una doble tendencia, la de sumarse al pueblo para buscar en la raíz, en las virtudes humildes, en la frugalidad castellana, en la tenacidad del labriego, la savia que ha de vivificar la raza; o esa otra actitud aristocrática, desdeñosa, que hace que cada individuo salido de la raza goda se crea con derecho a mayores preeminencias que don Pelayo. Entre el individualismo egoísta y la humildad mística ha ido caminando el pueblo español y todas sus manifestaciones de cultura se han supeditado a esta manera de ser:

Grande era la influencia que ejercía sobre España la Italia del Renacimiento; pero enorme era también la importancia política que España tenía por este tiempo, y esta importancia forzosamente debía refluir en favor de la lengua y así se desprende de la anécdota que asegura la preferencia de Carlos V para la lengua castellana y aquella otra que se refiere a la discusión de los embajadores de Francia, Italia, Portugal y España acerca del mayor parentesco de las lenguas romances de estos países con el latín y del reconocimiento en favor del castellano.

Como un reflejo de esta actitud general, al comenzar el Siglo de Oro lo popular y lo

culto, lo nacional y lo extranjero se debatieron constantemente en las diversas manifestaciones literarias, y por eso se registra el hecho de que al mismo tiempo que en 1600 se recopilaban los romances, fuente de inspiración netamente popular y que llenaba la historia de España, Garcilaso trasplantaba modalidades toscanas a la poesía y la escuela de Sevilla ensalzaba el antecedente clásico.

Pero no eran solamente las formas de expresión literarias las que se querían variar, sino también los ideales estéticos. Esta evolución había venido preparándose desde muy atrás, desde aquella época en que Micer Francisco Imperial inducía a los nobles castellanos a escuchar los cantos de las musas italianas y en que el marqués de Santillana escribía sonetos al modo itálico. Pero toda esta evolución tenía que cumplirse sobre la base del idioma. «El estilo alcanza en prosa y en verso la serenidad y naturalidad del helenismo y la dulzura del habla toscana, siendo cuan clásico lo lleva el ingenio español... La norma del lenguaje literario en el siglo XVI fué el habla de Toledo», dice Cejador, quien añade: «Los Valdés han suavizado su decir con el roce del melodioso toscano, y aun por hablandarlo como nadie, empobrecen el vocabulario: son los Moratines de la época, el colmo del refinado buen gusto; han pulimentado toda esquina; dejan correr el habla como sesga fuente que mana;

no detienen al lector con voces que brillen por el color o la fuerza; todo es igual y parejo. Montemayor y Boscán en la prosa, Boscán y Garcilaso en el verso, han adelgazado el habla con la misma finura toscana, la han convertido en música... El estilo llega a la perfección *clásica*, aunque no a la perfección propia del realismo español», con lo que da a entender que este mayor perfeccionamiento sólo se conseguiría en la época siguiente, en la de Felipe II, en la que encuentra más vigor y color propios del realismo castellano.



El romance castellano

En los tiempos modernos se conoce a España como al país del romance, distinguiéndola así por un don de cultura particular de las demás naciones. La rica literatura castellana reposa sobre una base netamente popular y tradicional. Se puede decir que el romance ha moldeado el alma del pueblo español, infundiéndole esas aspiraciones que por su generalización forman el carácter de los pueblos. Desde los más alejados tiempos de la historia, España cabe asegurar que tiene una norma de procedimiento que se ha trazado, y no son los estadistas ni los gobernantes los que mantienen la dirección de esa norma, es el pueblo, es el juglar de siempre, el que va recordando las glorias pasadas y auspiciando las proezas nuevas. El romance ha hecho populares los nombres de los héroes a cuya semejanza parece que se hubieran querido modelar todos los pueblos de habla castellana. El Cid del romance es una figura ya no castellana solamente sino española, como será más tarde el Caballero de la Mancha: hombres que resumen a los pueblos; pueblos que tratan de seguir las

huellas de sus héroes. El Cid no ha sido personaje popularizado por la historia sino por el romance, y desde el labriego castellano, hasta el mestizo de América, miran en ese nombre un abolengo, un prestigio y un acicate.

Pero el romance, por su misma popularidad tradicional, si era la rica corriente de savia que circulaba dentro del organismo hispano, estaba condenado a la oscuridad de los principios vitales esenciales que permanecen ignorados por su misma importancia y trascendencia. El romance había seguido una curva de popularidad que entraba ya en la oscuridad de lo trivial, en donde hubiera permanecido quién sabe hasta cuando si excitaciones extrañas no fueran a dar con el precioso venero que iba a servir de doctrina y de prueba. Se puede decir que el descubrimiento se debe a los románticos alemanes y a las discusiones de los preceptistas retóricos.

Los románticos alemanes, al hacer literatura revolucionando ideas, quisieron poner dique a la influencia greco-romana que se había mantenido incólume hasta entonces, al mismo tiempo que trataban también de buscar nuevas fuentes de inspiración literaria. Había que encontrar el ejemplo de una literatura que se nutriera de la propia savia, de una literatura que, habiendo permanecido rebelde a las influencias extrañas, tuviera

manifestaciones capaces de servir de guía. En las grandes discusiones teóricas que se suscitaron al comenzar el romanticismo, se trató de forjar teorías autóctonas y así nació la relativa a la cantilena, según la cual todos los pueblos habían comenzado por balbucir en verso para, en períodos cíclicos, ir formando con ese material los grandes poemas. De esta manera fué opinión muy aceptada la de que la *Iliada* no era obra de un solo poeta sino la conjunción o refundición de rapsodias. Jacobo Grimm definía la epopeya como la producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, lo que hacía suponer épocas de primitivismo delirante.

Pero, ¿qué tenía que ver esta doctrina con el romance castellano? Tenía que ver, y mucho, como que para sentarla, los teóricos alemanes se habían fundado precisamente en la existencia del romance que, según ellos, eran las antiguas canciones que habían servido para la formación de los poemas épicos, y así el *Poema del Mio Cid* no era sino la refundición de los antiguos cantares dedicados al héroe castellano.

Sin tomar parte en esta discusión el sabio americano Andrés Bello, quien tuvo tan geniales intuiciones al estudiar el referido poema sobre el Cid, había también escrito acerca de los romances y expresado que éstos no eran sino los fragmentos de los poemas de gesta que solían cantar separa-

damente los juglares, lo que equivalía a negar fundamentalmente la doctrina de los románticos alemanes. Y esto que escribía Bello en 1843 servía también de conclusión a los estudios del erudito Milá y Fontanals, quien en 1874 llegaba a deducir que el romance era posterior al poema, que la antigua epopeya que se recitaba en los alcázares de los reyes y en los palacios de los nobles, en los días de ocio y de paz, se había democratizado y sustituido con un género poético más breve y más llano, más al alcance del pueblo. Los alemanes habían creído que el *Mío Cid* se había compuesto con los romances dedicados al héroe; pero un estudio detenido de estos romances daba la evidencia de que no existía el material empleado en el poema, prueba de que no había llegado hasta nosotros o que el poema procedía por cuenta propia.

El mismo americano Bello, al estudiar el *Poema del Mío Cid*, antes que ningún español de la Península diera la debida importancia a esta gran obra, había intuido que la gesta podía completarse con la *Crónica del Cid*. Sólo mucho tiempo después se ha descubierto, al andar por este camino, que la *Crónica de Veinte Reyes* correspondía con más exactitud a la gesta. Y colocados los eruditos en la pista, fueron a descubrir que las viejas gestas sirvieron de material histórico para la *Crónica General* mandada

a escribir por Alfonso el Sabio. En la *Crónica General* se habían prosificado, disueltos, otros poemas que existían tal vez desde el siglo X, y el Sr. Menéndez Pidal, el sabio de los estudios medioevalistas, ha podido reconstruir alguno de esos poemas siguiendo el texto de la Crónica. Y entonces se pudo ver que si no existían romances sobre todos los temas que habían servido para los cantares de gesta, en los poemas, varias veces refundidos, se encontraba la raíz de la cual procedían los romances viejos, la mayor parte de los cuales fué salvada por la tradición oral.

Porque esta era otra cuestión; los alemanes habían sentado su teoría después de conocer una colección de romances españoles; pero daba la circunstancia de que esos romances no eran aquellos que conservaba el pueblo en su memoria, sino romances eruditos y romances artísticos, es decir, producto contemporáneo elaborado sobre material antiguo; y de esta manera, el romance que había sido causa para negar a Homero, fué también el que lo resucitó.

Pero la discusión había servido para poner en evidencia la notoriedad del romance como fuente de inspiración poética y como el mejor estímulo para la afirmación de los pueblos en su propio destino. Hegel en la *Estética* escribe que «los romances son un collar de perlas; cada cuadro particular es

acabado y completo, y a su vez estos cuadros forman un conjunto armónico... tan épico, tan plástico, que la realidad histórica se presenta a nuestros ojos en su significación más elevada y pura, lo cual no excluye una gran riqueza en la pintura de las más nobles escenas de la vida humana y de las más brillantes proezas. Todo esto forma una tan bella y graciosa corona poética, que nosotros, los modernos, podemos oponerla audazmente a lo más bello que produjo la antigüedad clásica». Víctor Hugo, el gran romántico francés, decía que en el *Romancero* hay dos *Iliadas*, una gótica y otra árabe; mientras Federico Schlegel componía sobre el romance del Conde Alarcos un drama que le servía para plantear las nuevas doctrinas literarias.

La difusión del romance en Europa dió lugar para que los literatos de mayor fama de todo el mundo lo estudiaran y encontraran las bellezas que encerraba cada una de esas miniaturas poéticas, y esta fama extranjera hizo que también los nacionales de España se fijaran en la riqueza que se les atribuía y que permanecía olvidada desde hacía más de una centuria. Desde entonces se ha estudiado el romance con cariñoso cuidado y a él han dedicado sus afanes de investigación erudita los estudiosos más notables de la época contemporánea. Agustín Durán publicó el *Romancero*, de 1828 a

1832; Milá exponía el resultado de sus investigaciones en las *Observaciones sobre poesía popular* publicadas en 1853 y en su gran obra *De la poesía heroico-popular castellana*, en 1874. Ya hemos recordado lo que decía el americano Bello en 1843; posteriormente, Menéndez y Pelayo en el estudio que antepuso a los Romances en su *Antología de poetas líricos castellanos*, y, sobre todo, don Ramón Menéndez Pidal el más notable de los romanistas contemporáneos, en las varias obras que ha dedicado a estudiar este género literario, parece que han agotado el tema, y han aclarado por completo su génesis y su desenvolvimiento, llegando sus investigaciones hasta la persistencia del romance en América y en aquellas tierras a donde lo llevaron los judíos que salían expulsados de España contemporáneamente al tiempo en que se descubría el Nuevo Mundo.

Según estas investigaciones, desde el siglo X se produce en Castilla la floración del poema épico, que se propone narrar las proezas de los héroes; estos poemas se llamaban cantares de gesta, género poético noble, dedicado a los grandes señores, y que se los recitaba en las solemnidades gloriosas y en los alcázares de los poderosos. Género heroico y distinguido, pero que tenía que popularizarse dado el estado de guerra en

que permaneció España durante muchos siglos hasta lograr la reconquista.

La epopeya castellana fué originaria de Castilla; pero así como el objeto aristocrático de su composición fué ensanchándose y popularizando su auditorio, de igual manera amplió también el radio de acción y cantó no solamente a los héroes castellanos sino a otros cuyas hazañas podían servir de incitación al combate. Pero no solamente acogió al héroe no castellano, sino que a medida que la notoriedad del cantar obtenía mayores oyentes, el género fué renovándose y de la hazaña heroica llegó a la pintura novelesca.

Estos cantares de gesta eran poemas no muy extensos escritos en versos largos e irregulares, divididos en series que llevaban un mismo asonante. Los poemas eran esencialmente narrativos, al punto de considerárselos como crónicas o novelas rimadas. La epopeya ha tenido en todo tiempo estrecha relación con la historia y así no era de extrañar que los sabios que reuniera Alfonso X para que compusieran la *Crónica General* y la *Grande Estoria* se sirvieran, como de material precioso para cumplir el objeto de su cometido, de las crónicas, que era el material realmente histórico y de los cantares de gesta que era el material poético y popular. La *Crónica* de Alfonso el Sabio incorporó a su texto varios de los poe-

mas de gesta, estableciendo así una perenne importancia para la historia de la literatura y de la lengua.

Menéndez Pidal, en 1896 publicó la *Leyenda de los Infantes de Lara*, libro magistral, como consignaba en amplitud de alabanza el gran Menéndez y Pelayo, libro «que es, sin disputa, el más poderoso esfuerzo que ha realizado la crítica española sobre nuestra epopeya de la Edad Media, desde 1874, fecha del memorable trabajo de Milá y Fontanals...» Menéndez Pidal descubrió que la *Crónica General* contenía la prosificación de varios poemas de gesta, convirtiéndose así en el sagrado depósito de la epopeya castellana. Los poemas, al decir de Menéndez Pidal, han pasado íntegros a la *Crónica*, fundiendo el caudal histórico con el épico.

De los poemas de gesta primitivos apenas si se conoce una de las versiones del *Mío Cid* y unos cien versos recientemente descubiertos del *Roncesvalles*; los demás o existen en refundiciones del mester de clerecía o solamente en las refundiciones que se han hecho para incorporarlos en la *Crónica*. Los textos de los poemas incorporados se han perdido y por esta misma razón la *Crónica* es el depósito de aquella riqueza tragada por los siglos. En la *Crónica* se han incorporado las gestas del Cid y los poemas de Fernán González, de Bernardo del Carpio,

de la princesa mora Zoraida, así como cuentos en prosa o novelitas versificadas, como las de Garci Fernández o Sancho García. Hasta aquí, asegura el sabio romanista español, se han reconocido en la Crónica el poema de Fernán González, el Cantar de Zamora, el Mío Cid, que debían tener una extensión de 3.500 versos los dos primeros y cinco u ocho mil el del Cid y cantares de gesta de tipo menor como el de los Infantes de Salas y de Bernardo del Carpio, con 1.500 versos, y otros de tipo mínimo como el Mainete o el Infante García, con 500 o 600 versos.

Había que poner este antecedente de la existencia comprobada de los viejos cantares de gesta, que fueron refundiéndose sucesivamente en la Crónica de Alfonso el Sabio, en la de 1344, en la de los Veinte Reyes, en la de Castilla y en la Tercera y Cuarta Crónicas, para establecer la fuente de la cual fueron saliendo al andar de los tiempos los romances, género que constituye como la abreviación del poema, como la acentuación del rasgo característico, como la colaboración del público con el episodio esencial.

El poema estaba dedicado a la casta militar y es sabido que Castilla tuvo un espíritu profundamente democrático en donde no

existía el feudalismo; caballero era el que andaba a caballo y con armas para el combate, y si un villano era capaz de grandes hechos, la hidalguía le era reconocida; el caso de *Peribáñez* era tan solamente un ejemplo típico de lo que había sucedido en los largos siglos de la guerra contra los moros. Así, pues, por mucho que el poema haya tenido un objeto netamente aristocrático, su condición que podría llamarse militar, hacía que la acción se extendiera a las mesnadas, dando un principio de popularidad que iba a ser causa de la alteración posterior de temas, mientras el círculo de oyentes se ensanchaba.

Eran los juglares los encargados de la recitación y de la difusión de los poemas. El juglar era el cantor ambulante, pero en muchas ocasiones era también quien había compuesto el poema, es decir, el trovador. El juglar lo recitaba en casa de los nobles, pero cuando lo hacía entre las mesnadas el público se extendía hasta los límites sociales admitidos por los hombres de guerra de ese tiempo. A medida que iban pasando los años los poemas venían a ser un fondo de propiedad común del cual se iban desprendiendo episodios ocasionales que servían para oportunidades determinadas. Esta fragmentación era el principio de la transformación del género con la adopción del tema. Quedaba el aliento heroico; pero el

juglar confundido ya con el pueblo gustaba de enlazar episodios, simplificándolos.

Se ha hecho notar que la epopeya castellana subsistía en el romance cuando ya en Francia los poemas de gesta habían caído en completo desuso; pero precisamente la salvación en tierras de Castilla se efectuaba por la compenetración del juglar con el pueblo, por la colaboración que aceptaba del pueblo, por la transformación que sufría a causa de esta colaboración. Y así hubo un momento en que ya no se produjeron poemas, pero los cantares, refundidos una y otra vez, sirvieron de material rico e inagotable para la composición de los romances, género popular tomado a la tradición y que si era cierto como lo afirmaría más tarde el marqués de Santillana que sólo servía para que con él se alegrara la gente de baja y servil condición, puede decirse que se convirtió en el canto guerrero y que como tal era popular y por lo mismo tenía que ir desde el rey hasta el último villano, que todos formaban el pueblo en armas para la reconquista; y la historia ha conservado la memoria de los reyes castellanos y de los hombres de ilustre condición que gustaban del romance y que aun lo cantaban, como el rey Enrique IV.

Ya hemos dicho que la historia salvó primeramente a la epopeya en decadencia o en desuso. Vamos a ver como el pueblo recibe

el legado y sigue cantando con el material conservado hasta entonces; pero hay que tomar en cuenta lo que por Pueblo se entendía en la España de los romances y tal como se ha consignado en la Partida segunda: «Cuidan algunos homes que pueblo es llamado la gente menuda, así como menestrales et labradores, mas este non es así, ca antiguamente en Babilonia, et en Troya, et en Roma, que fueron logares muy señalados, et ordenaron todas las cosas con razón, et posieron nombre a cada una segunt que convenía, *pueblo llamaron al ayuntamiento de todos los homes comunalmente, de los mayores, et de los menores, et de los medianos*: ca todos estos son meester et non se pueden excusar, porque se han a ayudar unos a otros para poder bien vevir et seer guardados et mantenidos». Este era el pueblo que recibió de los juglares los poemas de gesta y los convirtió en romances.

Como había deducido Bello, los poemas de gesta se fragmentarían, seguramente, en la memoria del auditorio, para desprender aquellos episodios que podían tener más interés; luego se habrían entrelazado diversos episodios y por último habría venido la colaboración popular a transformar por completo el antiguo poema heroico hasta convertirlo en cuadro delicioso de guerra o de amor que ya no servía para la recitación sino para el canto solamente, que se propagaba por

las ferias y por los burgos y que cuando se inventó la imprenta, se esparció en hojas sueltas primero, antes de ir a formar parte de los cancioneros.

Estos romances en la historia literaria se conocen con la denominación de *romances viejos*, y son, como veremos, muy diferentes en factura y mérito a los otros romances que siguieron componiéndose después. Conservan todavía el acento guerrero; es la obra anónima de una época, como fueron los cantares de gesta, que trasladan el pensamiento histórico y la sensibilidad de un pueblo que lucha por la religión y por la tierra.

Los cantares de gesta tomados fragmentariamente para ser convertidos en romances no son siempre cuadros completos, sino que anteponen el convencimiento de que el tema es ya conocido por el auditorio, que no necesita ni de antecedentes y en muchas ocasiones ni siquiera del acostumbrado desenlace del episodio, y, como anotaremos, alguno de estos romances, por esta misma vaguedad se convierte en un poema lleno de misterio que ha despertado la inspiración de muchos poetas modernos.

Menéndez Pidal en las conferencias que dictó en Nueva York en 1909, recitó ante los oyentes un brevísimo romance que lo consideraba como muestra de los más viejos; pertenece al romancero del Cid:

—«Rey don Sancho, rey don Sancho,—no digas que no te aviso,
que de dentro de Zamora—un alevoso ha salido:
llámase Vellido Dolfos,—hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho—y con esta serán cinco.
Si gran traidor fué el padre,—mayor traidor es el hijo». —
Gritos dan en el real:—«A don Sancho han malherido». —
Muerto le ha Vellido Dolfos,—gran traición ha cometido!
Desde que le tuviera muerto,—metióse por un postigo;
por las calles de Zamora,—va dando voces y gritos:
—«Tiempo era doña Urraca,—de cumplir lo prometido».

El romance, como vemos, tiene sólo diez versos; «los cinco primeros, dice Menéndez y Pidal, son heredados de la gesta antigua; son un fragmento que parece desgarrado de ella, sin que se le haya provisto de ningún exordio. Los cinco versos últimos son un añadido para rematar el fragmento de modo rápido y feliz. Y el que añadió ese final estaba perfectamente enterado del resto de la leyenda, tal como lo cantaban los juglares en el Cantar del Cerco de Zamora; sabía que Dolfos había pactado algo con la Infanta doña Urraca, y que reclamó de ésta el premio del asesinato de don Sancho y de la liberación de la ciudad sitiada». En otras veces la tradición del conjunto episódico se pierde y se da al relato una nueva interpretación. Comienza la nota personal que anuncia la aparición del romance juglaresco.

Había que renovar el tema y los juglares se dedicaron a ello haciendo variantes sobre los asuntos viejos y saliéndose ya del tema netamente castellano para buscar motivos de inspiración en héroes de otras regiones

de España y en los de la epopeya francesa cuya nombradía se desbordaba por toda Europa; aparecieron entonces Bernardo del Carpio, Carlomagno y sus doce pares y Melisenda y la infanta Mora Guiomar. Aun más, el romance cambia en cierta manera de significación; pues si se conserva el elemento caballeresco, la atención principal se descuida del hecho heroico para concentrarla en el episodio galante y aun francamente amoroso. Estos romances han conservado, como conservarán los que se compongan después, las características de los primitivos, de los viejos, de aquellos que se arrancaron a los poemas de gesta, pero han perdido en concisión y en fuerza épica.

Los romances herederos de la métrica de las Gestas, se componen en versos de diez y seis sílabas con un asonante único. Acaso la facilidad para la impresión ha hecho que en épocas posteriores se dividan sus versos en dos mitades; es decir en versos de ocho sílabas, conservando el asonante en los impares. El asonante es uniforme, si bien en los romances antiguos hay casos de variación del asonante, lo que indica que el romance se ha compuesto con la fragmentación de varios poemas de Gesta.

Antes de examinar los diversos romances viejos que han sido conservados por la tradición, primero y por las varias colecciones, después, queremos acoger la sabia lección

que en uno de los libros consagrados al romance nos da Menéndez Pidal, en la cual se pone de manifiesto la grande hermosura de esos poemas, al tiempo que se desmenuza sabia y pacientemente uno, para averiguar la manera como fueron compuestos con la colaboración y la intuición populares, mostrándonos, además, un aspecto nuevo de lo tradicional castellano, que ha sido investigado por Menéndez Pidal y que ha dado margen para que el romance sea estudiado en todas las regiones de habla castellana, para probarnos la persistencia de su conservación que, seguramente, ha sido parte para formar el espíritu característico de los pueblos procedentes de la Península Ibérica: en los romances están los orígenes de la caballeridad, de la galantería, del puntillo de honra, de la religiosidad combativa que son como las cualidades y los defectos de este gran pueblo.

Se trata de uno de los más hermosos romances, el del Conde Arnaldos, tal como se le publicó en el Cancionero de Amberes hacia el año de 1545, compuesto sólo de trece versos que encierran una cantidad enorme de misterio y de poesía. El asunto y la manera como se halla tratado han sugestionado a muchos grandes poetas; se le ha comparado a la canción mágica de Heine; lo han traducido a varias lenguas, y Longfellow halló en este romance la inspiración para su

poeta *El Secreto del Mar*. El romance pareciera ser el rebosamiento de una sabia técnica, pues todo contribuye a darle un simbolismo y a prestarle un misterio fecundo en interpretaciones; y, sin embargo, ese poemita es compuesto por múltiple colaboración popular y la forma en que lo acoge el Cancionero de Amberes es la más galana prueba de la admirable intuición del pueblo. El romance dice así:

¡Quién hubiera tal ventura—sobre las aguas del mar
 como hubo el Conde Arnaldos—la mañana do San Juan!
 Con un falcón en la mano—la caza iba a cazar,
 vió llegar una galora—que a tierra quiere llegar:
 las volas trata de seda,—la ejarcia do un condal;
 marinero que la manda—diciendo viene un cantar
 que la mar faeta on calma,—los vientos hace amainar,
 los pecos que andan nel fondo—arriba los hace andar,
 las aves que andan volando—nel mastel las faz posar.
 Allí fabló el Conde Arnaldos,—bien oiréis lo que dirá:
 —Por Dios te ruego, maruero,—dígame ora ese cantar.
 Respondióle el marinero,—tal respuesta le fué a dar:
 —Yo no digo esa canción—sino a quien conmigo va.

Este es el romance; esta es la obra maestra. La nave que se acerca, el marinero que canta sobre los secretos de lo desconocido; el hombre que escucha la canción y que quisiera entenderla para penetrar en esos secretos y el marinero que declara que no puede entregarlos al conocimiento de los profanos. El folklorista Conde de Nigra daba otra exégesis, es el pueblo el que no entrega el secreto del tesoro tradicional sino a quien va con él, siguiendo su misma vida sencilla. Las

interpretaciones pueden variar hasta lo infinito, que para todas lo permitirá la emocionante vaguedad del poema.

Y, sin embargo, Menéndez Pidal nos hace asistir a la formación de esta composición tan llena de perfecciones y al descomponerla parte por parte podemos admirar el poder de la intuición popular que sabe hacer obra eterna con material que pareciera cogido al azar. La primera impresión que produce la lectura de este hermoso poema es la de lo indeciso que oculta un sentido que apenas se alcanza a percibir y que por lo mismo toma caracteres de un más reconcentrado misterio. En tales circunstancias el poema alcanza un realce verdaderamente inusitado; pero cuando se trata de descomponer sus diferentes partes, en la vaguedad hay desproporción y falta absoluta de coordinación; la poesía pura encarnada aquí no en palabras bellas sino en pensamientos hermosos, produce un necesario desconcierto al análisis. Es un producto armónico, pero desconcertado. Y, sin embargo, la belleza, es evidente.

Pero este poema no salió así de manos del poeta que lo compuso; fué el pueblo quien se complació en desfigurarlo, suprimiendo partes y añadiendo otras, hasta convertirle en un poema excepcional y nuevo. El romance, tal como le acabamos de conocer, se publicó en el Cancionero de

Amberes impreso hacia 1545; pero de este mismo romance existen otras versiones, ya en un manuscrito conservado en el British Museum, como en un pliego suelto impreso en la primera mitad del siglo XVI. El mismo romance fué reimpresso con variantes en el Cancionero de Amberes de 1550. Entre las versiones que acabamos de citar y la copiada, hay una diferencia; las antiguas contienen todas el texto de la canción que cantaba el marinero; pero con todo ello el sentido no quedaba completo y tampoco se sabía la razón de la ventura del conde Arnaldos. Ha sido necesario que Menéndez Pidal fuera a descubrir el romance primitivo del que salieron las versiones conocidas, entre los judíos marroquíes que, expulsados en 1492, han conservado amorosamente la tradición española sin embargo; ellos cantan ahora el romance viejo tal como ya en el siglo XVI no se lo conocía ni en España. Analizado el romance encontrado entre los judíos marroquíes se puede saber que era un romance primitivo de aventuras en que se narraba la manera como el Conde Arnaldos al ser apresado por unos marineros era reconocido como el Infante que se había perdido navegando en el mar y a quien precisamente andaban buscando: así se explica la ventura que se invoca al comienzo del romance. Además se puede ver como el gusto popular fué intercalando versos de

otro romance y al fin le cortó en medio, dejándole más cómodo para el canto y llenándole de misterio, con lo trunco, con lo indeterminado, con lo fantástico y romántico. Menéndez Pidal, escribe con razón: «El romance de *Arnaldos* no es, pues, obra de un vate divinamente inspirado, por cuya boca habla el pueblo, según pensaban los románticos; no lo podemos tampoco atribuir a un solo autor, a una región, y a una fecha como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada».

La epopeya se puede considerar como la obra de los siglos X al XIII; en este último siglo el rey Alfonso el Sabio mandó componer la Crónica General en la cual se refundieron los poemas, y aun cuando el poema de Alfonso XI se produjo en el siglo XIV como el último eco de la épica primitiva, es de presumirse que la epopeya antigua, el cantar de gesta comenzó a fraccionarse desde el siglo XIII y que su génesis sería la explicada por Menéndez Pidal: el desgajamiento del poema, el arreglo de estos fragmentos por un juglar nuevo; la expansión del tema a medida que el género cobraba popularidad, hasta salirse del confín castellano y aun español para ir a buscar figuras extrañas a la tradición peninsular.

Una segunda generación de romances se produciría entonces cuando las composiciones de los juglares fueron aprendidas por el pueblo, quien los tomó por su propia cuenta e hizo, siguiendo sus gustos y sus inclinaciones, lo que el juglar había hecho con la epopeya. Entonces se produjo ese milagro de colaboración popular que alcanzó a componer un romance tan hermoso como el ya citado del Conde Arnaldos, aunque también perdían los romances la sencillez y severidad castellanas para adoptar una posición mental desconocida, tanto en lo religioso como en lo social; pues que tomaban puesto en los romances lo maravilloso, así como la costumbre frívola de amor; ya no era el romance guerrero solamente sino la vehemencia amorosa de Melisenda:

Todas las gentes dormían—en las que Dios había parte;
mas no duerme Melisenda—la hija del emperante,
que amores del conde Ayuelos—no la dejan reposar.

Pero la amplitud del tema no fué un obstáculo para que se pusiera mayor delectación en el tema propio, y de esta manera cuando se habían compuesto romances carolingios de varias clases, el acontecimiento político y militar volvió a tomar puesto en el romancero y se abrió entonces el ciclo de Don Pedro el Cruel y se dió comienzo también a una nueva modalidad con los romances fronterizos en los cuales no solamente se

cantó la guerra de la reconquista sino que se creó un espíritu caballeresco y de galantería nuevo, pues que en él tomaban parte, con igual bizarría tanto los cristianos como los moros: el tema ganó en universalidad, según observa Menéndez Pidal, quien hace notar, además, que los romances fronterizos son los últimos retoños de la poesía heroica nacional.

Este espíritu de transigencia hacia el enemigo hizo que el romance fronterizo se convirtiera, en los siglos XVI y XVII, en los romances moriscos, en los cuales se describían las riquezas moras, la galantería de los caballeros combatientes, el amor que se iba de los moros a los cristianos y viceversa: ambiente de caballería y de galantería que fijaba al moro, próximo a salir de la Península, como un caballero digno de las más hermosas leyendas. Los romances moriscos se popularizaron en la célebre *Historia de las guerras de Granada* del murciano Ginés Pérez de Hita, quien había sido soldado contra los moriscos en la guerra de Alpujarras. Los romances que en este libro se transcriben fueron aquellos que tanta admiración causaron a escritores extranjeros como Washington Irving, Chateaubriand y Walter Scott.

Terminada la guerra de Granada y abierto el ciclo maravilloso de la conquista de América parece inexplicable que el romance

no alentara con mayor vigor y lozanía ante los nuevos acontecimientos. Y sin embargo así fué; apenas si se recuerda que un soldado de don Juan de Austria compuso el último romance sobre el levantamiento de la Galera en 1570. Pero en América parece que no se compuso ninguno; como si el romance fuera el aliento heroico que empujara a los españoles a la conquista de un mundo desconocido, como si el romance se hubiera encarnado en el pueblo, el romance dejó de componerse para ser vivido en la gesta mil veces heroica del descubrimiento y la conquista.

Los romances de procedencia popular y tradicional, los romances viejos, se han clasificado de varias maneras en razón del tema, si bien, para atenernos a la historia de su formación, puede decirse que son históricos, con base épica, entre los que se encuentran los que se refieren al último godo, a Bernardo del Carpio, a los Infantes de Lara y al Cid Campeador; los novelescos, salidos de la gesta francesa, pero con predominio de tema galante y amoroso; los fronterizos y moriscos, y los pastoriles y villanescos, de todos los cuales ha reunido los mejores Menéndez Pidal en ese bello libro que se llama *Flor nueva de Romances viejos*.

Si bien la inspiración popular se apagó, de la manera como se ha dicho, en la segunda mitad del siglo XVI se compusieron otros

romances, a imitación de los antiguos, y sus autores nos han dejado sus nombres. Se había publicado la *Crónica General de España* en 1541 y al llegar hasta el público los relatos de las antiguas heroicidades, según la versión de los cantares de gesta, diluidos, como ya hemos manifestado, en esa Crónica, los eruditos creyeron encontrar la mina que renovara los antiguos romances, de los cuales se llevaban publicadas varias colecciones desde 1545 en que lo hiciera Martín Nuncio de Amberes, recogiénolos de boca de los soldados que habían ido a Flandes.

Los eruditos creyeron dar novedad al género componiendo otros romances sobre tema antiguo, pero sin atinar con la poética espontaneidad con que los viejos romances fueron creados. Estos romances eruditos, debidos a Alonso de Fuentes, Lorenzo de Sepúlveda, Juan Sánchez de Burguillos y el anónimo Caballero Cesáreo, fueron hábilmente compuestos y sus autores muy enterados de los acontecimientos narrados en la Crónica, pero son, indudablemente, prosaicos. Sin embargo hay que notar que fueron las colecciones de romances eruditos y de romances artísticos las que entusiasmaron a los románticos alemanes y las que

hicieron descubrir las bellezas de los romances viejos. (*)

Una última generación es la de los romances artísticos compuestos por los más brillantes poetas de los Siglos de Oro; ya no era el asunto tradicional el que se trataba; eran el ritmo, la entonación, el recuerdo de los romances moriscos lo que servía para tejer situaciones nuevas que fueran alusivas a los asuntos contemporáneos. Si hemos de creer a Juan Millé y Jiménez, Cervantes, Lope, Góngora, componían romances en que *Belardo* se disparaba contra *Bandurrio*; es decir, Lope contra Góngora y Cervantes contra Lope, y Quevedo contra Góngora. El escritor antes citado cree que el *Entremés de los romances* fué el primer esbozo de lo que debía ser después el admirable *Quijote*. Lope se defendía y ofendía, pero escribía también romances de un suave lirismo alegórico que se recuerdan aún. ¿Cuántas veces en las serranías andinas del Ecuador, la *Barquilla* de Lope no se ha dejado oír melancólica como un yaraví en la serenata cantada por un enamorado al pie de una ventana? Y esos maravillosos romances de

(*) Menéndez Pidal dice que el *Romancero General* de 1604 reunía los nuevos romances de los poetas modernos, preciosistas y retóricos, pero lo bastante informados de la tradición para que críticos como Herder, Hegel, Longfellow y aun Durán tomaran como medievales muchos de esos romances escritos en los Siglos de Oro,

Góngora, *Hermana Marica, mañana que es fiesta... La más bella niña de nuestro lugar... Hanme dicho, hermanas...* están llenos de significación esotérica y de gracia. Los romances artísticos ampliaron el tema de una manera inaudita, pero en ellos se puede decir que del antiguo acento épico ya no quedaba nada. Todos los innumerables poetas de ese tiempo escribieron romances, y la abundancia y sobre todo la burla que en su metro comenzaron a hacer los poetas que podrían llamarse picarescos de la época, concluyeron con el género, que murió de ahito.

Fué entonces cuando se emprendió en la recolección de romances, que era tanto como clasificarlos para recomendarles a la memoria de los eruditos; pero estas colecciones, cegadas por la cantidad y por la calidad de los romances producidos por los mayores ingenios de la Edad de Oro, al recogerlos ya no hicieron caso de los romances viejos, sino que el *Romancero General* impreso en 1600 no incluía en sus páginas ningún romance viejo, para dar puesto solamente a los artísticos, que respondían a una época, pero que no pasaban a la popularidad sino en rara ocasión. (*)

(*) El romance tradicional fué recogido por los dramaturgos de los Siglos de Oro: Juan de la Cueva, Lope de Vega, Guillén de Castro lo utilizaron como temas para sus obras.

Luego llegó la decadencia de la literatura española y con ella también la época en que el *Quijote* era olvidado y el romance menospreciado por los eruditos. Ya no se volvió a hablar del romance en la literatura castellana hasta comienzos del siglo XIX; pero así como la edición de la obra de Cervantes hecha en Inglaterra atrajo la atención de los españoles hacia su obra maestra, los estudios que de los romances se hicieron por los alemanes que buscaban el tema propio como declaración de la revolución romántica, y las discusiones entabladas alrededor de ellos por los escritores ingleses produjeron en España la edición del romancero de Durán de 1828-32 a la que han seguido varios y fecundos estudios. Menéndez y Pelayo publicó en 1899-1906 un romancero, con un admirable estudio sobre los romances viejos.

El valor del romancero se ha aquilatado cada vez con mayor precisión y unos han juzgado los romances artísticos y otros han partido en busca de la fuente maravillosa que pudo dar un venero tan rico en el que junto a lo épico, creador de un civismo que llega a las capas contemporáneas, se encuen-

Aquel fué el tiempo heroico de España, que revivía las glorias pasadas y que acudía apresurado a tomar contacto con la historia y con la leyenda, para renovar hazañas y reverdecer laureles. La dramaturgia que utilizó tan copiosamente del romancero debió ser también activo agente de propaganda del romance en el pueblo de habla castellana.

tra la espontaneidad lírica, el resorte emocional y sobre todo la riqueza histórica que conmueve, que hace vibrar, que crea un temperamento, que da una enorme importancia a los hechos de la raza hispana que desde los más remotos tiempos de la historia supo ser guerrera y romántica, es decir, cabaleresca.

Entre los investigadores del romance nadie lo ha practicado con mayor fortuna y ciencia que el insigne romanista Menéndez Pidal, quien al tiempo que restablecía los antiguos textos conduciéndonos con sus investigaciones hasta el nacimiento del romance, ha podido darse cabal cuenta de que el romance no ha muerto en ningún momento; pudo desaparecer como género literario, pero vivió en el pueblo, vive, perdura todavía y ha sido en todo tiempo parte a formar el carácter que ha informado al español o al procedente de esta raza.

Los romances populares siguieron propagándose por medio de la tradición oral; se acompañaron de la música en los buenos tiempos y continuaron brotando de los labios de la mujer de pueblo que entonaba la antigua música y la antigua letra mientras repasaba sus labores de hogar; y el romance fué el tema al que acudió la madre cuando quería narrar a sus hijos las hazañas de los antepasados de la raza; y el romance se cantó ante los *nacimientos*, ante

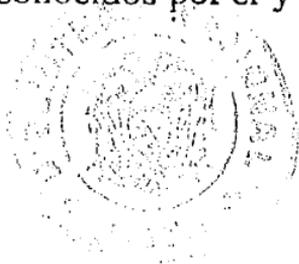
los retablos de Noche Buena; y los romances se cantaron en las rondas infantiles.

Menéndez Pidal ha hecho esta comprobación y ha podido cerciorarse de que no solamente continuó viviendo en tierras de Castilla sino en todas las regiones de España, aun en Portugal, y que salieron de la Península para difundirse por las islas y en América, en Marruecos y en los Balcanes, en Asia Menor, en Siria y en Egipto. En todas partes en donde asentó la planta gente salida de España y se habló el castellano, el romance hizo las veces de rito histórico y legendario.

El judío que habitaba España desde el tiempo de los romanos se consideraba como descendiente en línea directa del rey David. Pero ya sabemos como al andar de los años los judíos fueron expulsados de España, desparramándose por todos los confines de Europa, con la circunstancia de que nunca pudieron olvidar ni a España, a la que consideraron como su verdadera y única patria, ni la lengua, en la que siguieron hablando, lo mismo en las calles de Bucarest como en las de Salónica. Y esta gente que con tanto cariño guardó el recuerdo de la tierra española supo también conservar el romance como la mejor prenda de su devoción. Innu-

merables son los romances que se han encontrado entre los judíos de Europa, con la particularidad de que como estos judíos salieron de España en 1492, en el mismo año del descubrimiento de América, llevaron los romances tales como se cantaban entonces y sin las deformaciones que han sufrido después. Es de esta manera como se han podido restablecer muchos textos y se ha aclarado el sentido del romance del Conde Arnaldos, por ejemplo, al cual nos hemos referido antes.

Esta persistencia del romance entre los judíos expulsados tenía que traer el convencimiento de que con mayor razón el romance debía estar también vivo en América. Desde fines del siglo XV fueron españoles de toda España los que afluyeron a las tierras de América y si como ha sido verdad el romance ha tomado parte en la formación del carácter de este pueblo admirable, a él tuvieron que deberse muchas de las hazañas del descubrimiento y la conquista. Así como el inmortal Caballero de la Mancha en las horas de su mayor desolación recordaba pasajes de romances que podían ser aplicados a sus aventuras, el viejo cronista Bernal Díaz del Castillo nos cuenta como ese gran conquistador que fué Hernán Cortés repetía, cuando la oportunidad se presentaba, versos de romances muy conocidos por él y por sus compañeros.



El romance tuvo que ser traído por los conquistadores primero y por los inmigrantes, después. Pero hasta hace pocos años el romance como fondo tradicional americano no existía; ha sido necesario que Menéndez Pidal comenzara la averiguación desde España y continuara investigando cuando su viaje a América, para que trabajosamente se diera con esta rica vena también hundida en las entrañas de América.

Cuando en 1900 publicaba Menéndez y Pelayo la colección de romances conservados en la tradición, al referirse a América, se limitaba a consignar la información que se le había proporcionado por el literato colombiano José M^a Vergara, quien afirmaba que los llaneros de Colombia desecharon los romances españoles y compusieron otros suyos. Pero algunos años después Rufino José Cuervo manifestaba haber oído a un campesino de la misma Colombia recitar romances de Bernardo del Carpio y de los Infantes de Lara. Posteriores indagaciones en la misma república hicieron encontrar algunos romances de verdadera tradición oral, como Delgadina, El villano vil, San José pidió posada, Las señas del marido.

En 1905 visitó el Ecuador Menéndez Pidal; venía con la delegación del rey de España en asuntos de límites entre el Ecuador y el Perú, sometidos al arbitraje de aquel monarca; «pero nada logré hallar, dice en

una de sus obras, que me animase en el propósito que perseguía; verdad es que no pude por mí mismo ponerme en contacto con la tradición e interrogar a las gentes del pueblo. Pero al leer los *Cantares del pueblo ecuatoriano*, compilados en 1892 por Juan León Mera, bien puede asegurarse que el pueblo que canta tan gran número de coplas líricas (muchas comunes con las de la Península), debe recordar también buen número de romances narrativos; todo es que aparezca otro Mera, colector de la poesía narrativa popular, que emule con el ilustre colector de los cantares líricos».

Nada pudo encontrar en el Ecuador; pero fué suscitando en el resto de América por donde pasó la curiosidad por la averiguación; y así Mariano H. Cornejo le enviaba poco después una versión del romance Las señas del marido; y en Chile el catedrático Julio Vicuña Cifuentes reunió un copioso romancero; y luego se han publicado romances recogidos en la Argentina, en Cuba, en México, en Puerto Rico y cada día irán encontrándose, seguramente, muchos otros romances, si se tiene en cuenta que empeñados en buscarlos andan literatos como Pedro Henríquez Ureña y Aurelio M. Espinosa, el profesor de la Universidad de Stanford. Y se encontrarán, no sea sino para contradecir la última afirmación que ha hecho el ilustre romanista Menéndez Pidal,

cuando escribe: «Yo ahora pienso provisionalmente de este modo: la transmisión de romances de *tradición oral* es posible que sea más débil en América que en España, pero yo no encuentro explicativa la razón que da Cuervo; creo más bien que el hecho, de comprobarse, se deba a la escasez de mujeres españolas en la colonización: la mujer es la principal conservadora de las versiones puramente orales de romances, al menos en la época moderna, y la mujer india no puede ser buena depositaria de la tradición europea. Por otra parte me parece que la recitación de memoria de versiones conservadas en la *tradición escrita* está más asegurada en América que en España; de allá son numerosas las versiones orales que he recibido de romances de ciego; son muchos los testimonios que tenemos de recitadores americanos de romances tomados de las colecciones impresas».

Cuando escribíamos este nuestro estudio acerca del romance hicimos breves indagaciones y fueron hijas del autor quienes recogieron en las escuelas los cantos que, llevándose desde la casa, servían de entretenimiento a los niños. Esos romances eran los mismos que ellas cantaban en el corro de muchachos del barrio que se reunían en las noches de luna en el patio de la casa en la cual vivíamos. Quizás algún día podamos hacer mayores investigaciones al respecto y

sea entonces la oportunidad de examinar si estos romances maltrechos y desfigurados son de tradición oral o escrita.

El romance de Mambrú, tal como lo hemos recogido, es también el de las Señas del marido:

Mambrú se fué a la guerra,
y no sé cuando vendrá;
si vendrá por Pascua e Reyes
o vendrá por Navidad.

—Diga usted, señor soldado,
usted que ha servido al rey,
si le ha visto a mi marido
por Flandes alguna vez.

—No, señora, no le he visto;
deme usted las señas de él.

—Mi marido es Félix Blanco,
Félix Blanco, aragonés,
y en el puño de su espada
carga las armas del rey.

—Sí, señora, sí le he visto,
su marido murió ya
y dejó por testamento
que me case con usted.

—Que el cielo no lo permita,
ni mi padre San Andrés,
que una niña de quince años
se case por sexta vez.

También se canta otro romance de Mambrú, que dice así:

Se ve venir un paje,
 qué noticia nos traerá.
 —La noticia que nos trae,
 Mambrú se ha muerto ya.
 Le llevan a enterrar
 en caja de cristal
 y encima de la caja
 una tarjeta va;
 encima de la tarjeta
 una corona va;
 encima de la corona
 un ramillete va;
 encima del ramillete
 un pajarillo va,
 cantando pío, pío,
 pío, pío, pío, va.

Estos romances de Mambrú, tales como los conserva la tradición infantil, tienen algunos puntos de contacto con el de las Señas del marido y con la versión de Lima; pero necesitan una mejor revisión. No perdemos las esperanzas de publicar alguna vez una colección recogida en tierra ecuatoriana, ya que, Quito, sobre todo, es una antigua tierra de españoles en la que, necesariamente, debió encontrar arraigo el romance. (1)

(1)

Bibliografía:

Andrés Bello.—Obras.—Tomo II.—Poema del Cid.—Santiago de Chile, 1881.

- Marcelino Menéndez y Pelayo.—Antología de Poetas Líricos Castellanos.—Tomos X y XI.—Madrid, 1910.
- Ramón Menéndez Pidal.—El Romancero Español.—Conferencias dadas en la Columbia University de New York, los días 5 y 7 de abril de 1909.—The Hispanic Society of America, 1910.
- — — — — El Romancero.—Teorías e investigaciones.—Madrid, 1927.
- — — — — Flor nueva de Romances Viejos.—Madrid, 1928.
- — — — — Las primeras noticias de romances tradicionales en América.—Revista Cubana.—Enero de 1935.—Habana.
- M. E. Merimée.—Romances Choisis.—París.—Garnier Frères.—Sin fecha de edición.
- Aurelio M. Espinosa Ph. D.—El romancero español.—Madrid.—Victoriano Suárez, 1931.
- — — — — Romances de Puerto Rico.—Revue Hispanique.—Agosto de 1918.—New York.
- Antonio Castro Leal.—Dos romances tradicionales.—Cuba Contemporánea.—Noviembre, 1914.—Habana.
- Pedro Henríquez Ureña.—Romances en América.—Cuba Contemporánea.—Diciembre de 1913.—Habana.
- Juan Millé Jiménez.—Sobre la génesis del Quijote.—Barcelona, 1930.

La lírica

I

UNA REVOLUCIÓN LITERARIA.—EL VERSO CASTIZO Y EL EXTRANJERO.

Las posesiones que España tenía en Italia y la frecuente comunicación, con tal motivo, con los italianos, fueron las razones inmediatas para la extensión del movimiento humanístico renacentista y para el auge de todo cuanto se escribía en Italia. Desde los tiempos de Juan II, la cultura clásica, aunque imperfecta y de segunda mano, al decir de Menéndez y Pelayo, había hecho sus incursiones en suelo hispánico.

Las relaciones establecidas entre los dos pueblos se traducían en viajes que por Italia verificaban los personajes españoles, porque siendo Italia en esa época el foco principal de cultura, que atraía a todos los ingenios, muchos estudiosos españoles pasaron a las universidades italianas y en ellas se perfeccionaron en las disciplinas humanísticas. Pero también italianos distinguidos hicieron

su viaje a la Península Ibérica, que entonces llamaba la atención del mundo con la vigorosidad militar con que se presentaba.

Ya hemos visto como en tiempo de los Reyes Católicos, humanistas italianos como Pedro Mártir, Marineo Sículo, los Geraldinos y otros que habían sido llevados por los nobles españoles que trataban de asimilar la cultura renacentista o que iban atraídos por la fama de que gozaba aquel país próspero o por el desempeño de altos cargos diplomáticos, contribuyeron de manera admirable al desenvolvimiento intelectual español.

La atracción italiana existía, pues, con reiterados intentos de aproximación. No era ya la tradición castiza solamente la que alimentaba a los ingenios españoles, sino que por el contrario, existía el cansancio y el menosprecio para lo nacional, mientras lo deslumbrador no era únicamente la cultura clásica y humanística puesta en evidencia por el Renacimiento, sino la producción de los ingenios italianos de aquella época. La atracción que hoy ejerce París, ejercía entonces Italia. Los españoles más o menos cultos leían de preferencia las obras de los ingenios italianos. Los nombres de Dante, de Petrarca, de Ariosto, de Castiglione son familiares para los hombres cultivados y las obras de estos escritores italianos son leídas en todas las reuniones de personas selectas, y no tardarían en ser imitadas.

La gran revolución en la lírica castellana iba a producirse en virtud de esta influencia. Muchos nobles y estudiosos españoles se encontraban en Italia, así como diferentes humanistas italianos pasaban por la corte del César español. Uno de estos humanistas, Andrés Navagero tuvo parte principal en el nuevo florecimiento de la lírica castellana. Navagero llegó a la Corte de Toledo en 1525, como Embajador de Venecia. Era un notable renacentista, filólogo, historiógrafo, bibliotecario de San Marcos. Navagero fué quien encontrándose en Granada con Boscán le animó «a probar en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia». «Tratando con él en cosas de ingenio y de letras, especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, más aún me rogó que lo hiciese. Partíme, pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fuí a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho, y así comencé a tentar este género de verso. En el cual al principio hallé alguna dificultad, por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome, quizá con el amor

de las cosas propias, que esto comenzaba a sucederme bien, fuí paso a paso metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante, si Garcilaso con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomelo de aprobar con su ejemplo, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más particularmente».

Para hablar de la nueva escuela literaria es necesario ligar los dos nombres de Boscán y Garcilaso, y no porque solamente ellos fueran los mantenedores de los principios estéticos y retóricos de la Italia de aquel tiempo (es sabido que si Boscán no se apresura a introducir en España el metro toscano, lo hubiera hecho Sa de Miranda, quien por entonces volvía de Italia), sino porque los dos ingenios, en estrecha amistad, fueron los más entusiastas mantenedores de la nueva escuela y los que más notoriedad obtuvieron en su época y en los tiempos posteriores.

Ambos, Boscán y Garcilaso, vivían enamorados de la literatura italiana y ambos querían verla implantada en suelo español; pero el enamoramiento les venía de distinta manera, pues mientras Garcilaso andaba por Italia y de Italia remitía a su amigo

Boscán las novedades literarias y le aconsejaba que emprendiese en la tarea de trasladar el verso italiano al parnaso español, él mismo nunca pensó en escribir: Garcilaso era el hombre de mundo, cortés y enamorado, que componía trovas por placer, por *dilettantismo*. Era Boscán el literato, el escritor, el que andaba desde antiguo con el proyecto de llevar a la literatura castellana el verso toscano, como instrumento digno para expresar los hondos conceptos que rondaban la inspiración de los poetas de aquel tiempo.

Lo sucedido con la nombradía de Boscán y Garcilaso es la más grande lección dada por los siglos a las nombradías humanas: el tiempo va depurando las famas y aquilatando los méritos; pero también va abandonando en el camino muchos nombres que parecían destinados a la inmortalidad. Algo semejante ha sucedido con estos dos poetas españoles.

Boscán procedía de Cataluña, pero había adoptado el castellano como su lengua propia. Nunca se movió de tierra española y todo el conocimiento que tenía acerca de las escuelas literarias de otros países lo había adquirido por medio de los libros, y así llegó a gustar apasionadamente del verso toscano puesto en tan alto predicamento después de escritas las obras de Dante y Petrarca. Pero Boscán era escritor y escribía con el con-

vencimiento de perdurar; en tanto que Garcilaso nunca pensó en publicar sus obras, que no las escribió sino para leerlas en los momentos de descanso de la agitada vida que llevaba. Fué sólo después de su muerte cuando manos piadosas recogieron sus producciones para entregarlas a la viuda de Boscán, quien había emprendido en la tarea de publicar las obras de su fallecido esposo. Las composiciones de Garcilaso se publicaron como un apéndice accidental que serviría tan solamente para comprobar la dilecta amistad sostenida entre los dos ingenios. Pero con la suerte reservada a los libros y a las obras, las composiciones de Garcilaso opacaron pronto el mérito de las de Boscán y acaso puede decirse que el nombre de este poeta sería menos recordado en la literatura castellana de no haber existido la particularidad de su estrecha amistad con Garcilaso.

Boscán fué el importador señalado y reconocido del endecasílabo italiano, del endecasílabo de Petrarca, y con el metro llevó las estrofas: generalizó el soneto, la canción, el terceto, la octava rima y el verso suelto. Esta fué la gran revolución de la época que tanta tinta gastó y en la cual revolución estuvieron divididos los ingenios españoles en dos bandos encarnizados, que se disputaban el campo con admirable tesón. Los poetas que sostenían el viejo verso castellano decían de los poetas italianizantes, que sus coplas

eran muy cansadas, que arrastraban mucho los pies y que eran ingratas al oído. Los mayores opositores fueron Castillejo y Gregorio Silvestre; pero de ellos dice Menéndez y Pelayo que las «trovas contra los petrarquistas son una humorada sin alcance».

Para este crítico, con el asunto no se trataba de resolver un conflicto entre la poesía nacional y la trasplantada de Italia, sino de un conflicto entre dos escuelas igualmente artificiosas; pues mientras la considerada como castellana era lejana derivación de la provenzal y galaico portuguesa, modificada ya por elementos italianos desde el siglo XIV, la otra, la toscana no era sino el producto de la inteligente comprensión de los primores de la forma en las obras del Renacimiento toscano, y «a través de él en las del arte latino, y más remotamente en las del arte helénico». De esta manera nada de lo indígena se perdía y sólo se sustituía una imitación con otra.

Sin embargo, en la época, la cuestión fué porfiadamente discutida por poetas y críticos. Los espíritus conservadores de la tradición combatieron de manera tenaz el verso nuevo por estimarlo pedestre, oscuro, extraño al ritmo de la lengua; mientras los modernizantes querían romper con todo lo pasado y hacer obra nueva, y del verso italiano decían que era el instrumento apropia-

do para expresar los nuevos sentimientos formados al calor renacentista.

Curiosa discusión la de entonces que demuestra como en todo tiempo es la misma argumentación la que se ha empleado para propugnar modalidades nuevas o para rechazarlas. El erudito Cejador que tan duramente combatió las audacias rítmicas, los metros y la expresión poética de ese magnífico innovador moderno, que fué Rubén Darío, por considerarlos fuera del casticismo y sólo como producto de la influencia francesa, también al referirse al acontecimiento literario del *cinquecento* no conviene con Menéndez y Pelayo en que las dos escuelas líricas fueran igualmente derivaciones de escuelas extranjeras, sino que cree que «la copla castellana es española de origen, antiquísima, que es la única popular hasta hoy y la que más se acomoda a nuestro idioma. Somos los españoles, agrega, demasiado vivos para soportar la pachorra de tan largos versos y no nos gusta desleír en ellos el pensamiento, que, cuajado en versos cortos y trocaicos de ritmo, brinca y corre con la galanura propia de nuestra lengua. De mí sé decir, añade, que pierdo el hilo, o me cuestra trabajo seguirlo, en los endecasílabos; mientras que en las coplas no necesito hacer el menor esfuerzo para seguir el pensamiento».

Alrededor de dos innovaciones se lidió la

acción principal: la introducción del endecasílabo, y la adopción de los sonetos, tercetos y octavas. Antes de examinar los fundamentos de la innovación detenidamente, queremos recordar que la disputa literaria repercutía también en América, sin embargo de que, por aquellos tiempos el fervor de las conquistas y el ardor de las luchas civiles no dejaba mucho espacio para la literatura. Juan de Castellanos, uno de los más fecundos literatos de los que escribieron en el Nuevo Mundo, decía en sus *Elegías*, que pretendían ser una nueva epopeya ilustrada con la vida heroica de los conquistadores:

Jiménez de Quesada, Licenciado,
que es el Adelantado de este reino,
de quien puedo decir no ser ayuno
del poético gusto y ejercicio;
y él porfió conmigo muchas veces
ser los metros antiguos castellanos
los propios adoptados a su lengua
por ser hijos nacidos de su vientre,
y éstos advenedizos adoptivos
de diferente madre y extranjera.

Curiosa extensión la que dan estos versos del cura de Tunja a la discusión literaria que apasionaba a los escritores castellanos de ese tiempo: en la soledad de la América que se conquistaba trabajosamente, la cuestión del endecasílabo italiano, preocupaba al audaz triunfador de los Zipas y los Zaques.

II

EL ENDECASÍLABO Y EL SONETO

El endecasílabo fué el magnífico instrumento de los innovadores y contra el empleo de este verso se dirigieron las principales críticas. La escuela poética castellana tradicional y castiza, anteponía la gracia del arte real y arte mayor de las antiguas coplas, contra el endecasílabo introducido por Boscán, quien escribía que «los unos se quejaban que en las trovas de esta arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas. Otros decían que este verso no sabían si era verso o prosa. Otros arguían diciendo que éste principalmente había de ser para las mujeres, y que ellas no se curaban de cosas de sustancia, sino el son de las palabras y de la dulzura del consonante». Así resumía Boscán la argumentación de sus contradictores, mientras Castillejo decía que los versos imitados de los italianos eran poco originales, prolijos, oscuros y extranjeros:

Estas trovas, a mi ver
Enfadosas de leer,
Tardías de relación
Y enemigas de placer,

mientras su discípulo Gregorio Silvestre decía que el endecasílabo tenía dos corcovas y su peso, por lo que era poco melodioso.

Todos los poetas acabaron por adoptar el endecasílabo toscano, si se exceptúa al irreductible Castillejo. Acaso el último reparo fué hecho por Lope de Vega, quien en la *Filomena* escribía:

Con los versos extranjeros
En que Lasso y Boscán fueron primeros,
Perdimos la agudeza, gracia y gala
Tan propios de españoles...

El mismo Lope hizo también el elogio de las coplas castellanas, las cuales, sin escalar la cúspide de la poesía heroica

Son de naturaleza tan suave
Que exceden en dulzura al verso grave
En quien con descansado entendimiento
Se goza el pensamiento
Y llegan al oído
Juntos los consonantes y el sentido,
Haciendo en su lección claros efetos
Sin que se dificulten los concetos.

Y Lope resume también en estos versos la razón que asistía a unos y otros poetas para defender sus respectivas posiciones.

La polémica se reduce al interés meramente histórico, ya que el endecasílabo

triunfó completamente y no es todavía ni discutido ni menospreciado.

Sin embargo, había una razón esencial para que se estableciera tal contienda alrededor de este metro tomado por extraño, con todos los antecedentes que podían encontrarse dentro de la misma literatura española, a partir del *Poema del Mio Cid*. «Antes de la interrupción italianizante, la cadencia de cada verso era producida por un solo período o por la combinación de períodos iguales, puros o compuestos. El resultado era el ritmo perfecto, el compás. El ritmo imperfecto se obtenía solamente en la combinación estrófica, con períodos análogos sostenidos por la causa métrica», dice Jaimes Freire en su notable estudio sobre las *Leyes de la versificación castellana*, añadiendo además: «El endecasílabo podía parecer irregular y pesado en comparación con los versos de un solo período o de dos períodos iguales. Venía a afirmar la ley de la concordancia de los períodos análogos sin necesidad de la pausa métrica, y era ésta una reforma que implicaba nada menos que el paso de la melodía a la armonía, no sancionado, ni entonces ni nunca, por los oídos incultos, que no descubren la cadencia de esos versos o siguen ateniéndose al ritmo acompasado. No se conocen coplas populares, cantares ni refranes metrificados que no estén compuestos en versos de un solo período».

do, simple o doble». «El endecasílabo italiano es un verso artístico, como todos los de su clase, y su uso y su aprecio están reservados para los que tienen cierta preparación musical. No es extraño que protestaran contra él los partidarios del fácil ritmo de los versos hasta entonces conocidos».

El origen del endecasílabo es latino, mudada la cantidad en la acentuación silábica. Pero no fué el metro clásico el que pasó a las literaturas románicas; fué el endecasílabo litúrgico y medioeval, el verso sáfico. Menéndez y Pelayo dice que en los orígenes de las lenguas romances aparecen tres versos análogos, que son el decasílabo épico francés, el endecasílabo lírico provenzal y el endecasílabo italiano. El decasílabo francés consta generalmente de once sílabas, reducidas por el sistema que tienen los franceses de no contar la última. En este decasílabo están compuestas las mejores y más antiguas gestas francesas.

Una de estas combinaciones decasílabas fué la que produjo el endecasílabo provenzal, que tuvo reglas precisas en las *Leys d'amor*. Este endecasílabo se distribuyó en diferentes zonas de influencia: a España entró por dos caminos y produjo casi simultáneamente el endecasílabo catalán y el endecasílabo galaico portugués, y fué usado por Jordi y Ausias March, como por el Rey Sabio en las *Cantigas*, por don Juan Manuel en el

Libro de Patronio, por el Marqués de Santillana y por Juan de Mena.

Pero este endecasílabo tiene una forma especial, que le distingue del verso italiano. La ley general del endecasílabo provenzal es la acentuación de la cuarta sílaba, y en esta forma definitiva escribieron sus poemas los catalanes; pero Ausias March y los poetas de su escuela, regularizaron esta acentuación, empleando sistemáticamente finales agudos en los primeros hemistiquios. Otras modificaciones introdujeron los provenzales, con lo que alcanzó a debilitarse la pausa fuerte del decasílabo heroico, convirtiéndose en mera cesura, ganando así el verso en libertad métrica. Estas y otras modificaciones fueron ensayadas con mayor libertad entre los poetas italianos, produciéndose el endecasílabo emancipado, con cesura debilísima y ritmo libre y variado.

El endecasílabo gallego aparece en las *Cantigas*, con finales, ya llanos, ya agudos:

Sancta María os enfermos sana
E os sanos tira de la vía vana...

Porque trobar es cousa en que las
Entendimiento, poren quen os fas...

Otros poetas castellanos hicieron también versos endecasílabos a la moda gallega, y el Marqués de Santillana los empleó en los

sonetos «al modo itálico»; pero de este endecasílabo en que falta muchas veces el acento en la 6ª sílaba y que se acentúa en la 7ª, como en el verso gallego:

Las gentes della con toda fervencia...
 Vieron mis ojos en forma divina...
 Face por curso de tiempo sennal...

dice Menéndez y Pelayo que es «un endecasílabo incipiente, un aprendiz de endecasílabo», respecto del endecasílabo italiano.

El endecasílabo llamado italiano o heroico —hace notar Jaimes Freire— tiene dos formas; la una es el resultado de la combinación de un período hexasílabo con un trisílabo:

a mis ojos mortales escondido;

la otra, la de la combinación de dos períodos tetrasílabos y un disílabo:

Oh dulces prendas por mi mal halladas.

Los poetas del Siglo de Oro combinaron también un tetrasílabo con un sexasílabo:

En el sagrario del conocimiento.

Según Jaimes Freire se formará siempre un verso cuando se mezclen períodos desi-

guales en el número de sílabas, pero sólo pares o sólo impares; mientras con la mezcla indistinta de períodos el oído sufre grandemente, porque se nota la pérdida del ritmo.

El endecasílabo fué el primer factor de la revolución literaria de este tiempo, y la mejor combinación métrica que se inventó con el endecasílabo fué el soneto. Esta combinación estrófica ha tenido la mayor suerte que puede desearse a una obra humana; pues que adoptada sin discusión desde los primeros momentos, no ha cesado de ser utilizada por los mayores ingenios de todos los tiempos. Dos naciones se disputaban el honor de haber inventado esta combinación: Francia e Italia. Francia sostiene que los trovadores provenzales citan el soneto mucho antes que lo fuera conocido en Sicilia y en Toscana, pero algunos tratadistas extranjeros y entre ellos Schelling, afirman que en la Provenza se llamó soneto a toda poesía cantable acompañada de instrumentos. También Carré Aldao, en su libro *Literatura Gallega* llama soneto a una composición de Ayra Núñez, del siglo XIII, para dar a Galicia la invención del soneto.

La verdad reconocida es que en la forma en que más o menos ha perdurado el soneto, hizo su aparecimiento primero en Sicilia (tomado, se cree, de la poética arábiga, fina y complicada) y luego en Toscana. Los pri-

meros cultivadores fueron Guittone d'Arezzo y Dante. Pero fué Francesco de Petrarca quien, en la aurora del Renacimiento, fijó, en forma definitiva, lo que debía ser el soneto, que desde entonces consta de catorce versos de rima obligada. El soneto debía encerrar una idea que descendiendo gradualmente expusiera el pensamiento principal en el último verso.

Ya se ha dicho que sonetos «al modo itálico» habían sido compuestos mucho antes que los de Boscán y Garcilaso, por los poetas catalanes y por el Marqués de Santillana; pero el soneto llegado a su forma definitiva y en el armonioso endecasílabo toscano, no se escribió en España sino desde este tiempo del Siglo de Oro.

En Francia, Inglaterra, Alemania y Portugal se escribieron también sonetos a la manera de Petrarca, aunque no todas las naciones adoptaron el endecasílabo, para hacerlo en el metro que consideraban como más apropiado a la idiosincracia de la propia lengua.

Cuando se publicaron en España los primeros sonetos, la combinación fué considerada como extraña; pero, corridos los tiempos la cultivaron todos los grandes poetas de la Edad de Oro, quienes no pudieron por menos que imponer al soneto el sello de grandiosa originalidad de la literatura castellana de aquel tiempo: Herrera, los Argen-

solas, Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Francisco de Rioja, Quevedo y don Luis de Góngora y Argote escribieron sonetos de forma irreprochable y de gran perfección artística.

Todos los preceptistas dicen que el soneto es la expresión más bella y perfecta de los llamados poemas de forma fija, y al mismo tiempo que han hecho los mayores elogios de la factura elegante, exquisita, armoniosa y asequible a la mayor perfección, han ponderado también la dificultad de la composición; y así, mientras Grodian, el Obispo de Viense, decía que el soneto era de origen divino, Boileau ha escrito que un soneto sin defectos vale tanto como un largo poema. Otros han encarecido la hermosura de la forma, como cuando Saint-Beuve le llamaba «flor de mirto», y el crítico chileno cuyo mérito debía ser más extendido, Francisco Contreras, escribe que «formado de dos estrofas amplias y dos breves, melodiosamente escalonadas, esta forma posee la gracia de una distinción pagana de líneas a imagen de todo lo que, teniendo un débil apoyo en la tierra, se alza al azur en floración de pompa y euritmia: crátera, cimera, flor».



III

BOSCÁN Y GARCILASO DE LA VEGA

La primera manifestación lírica en la literatura castellana, después de que los Romances fueron impresos, se halla en el aparecimiento de las nuevas escuelas que han encontrado la influencia poderosa de la poesía toscana y sobre todo del admirable genio del Petrarca. La poesía castellana no ha tenido como preponderante la cuerda lírica. Cuando el Rey Sabio escribía sus *Cantigas* las componía en lengua gallega por creer que era la más apropiada para la lírica; y en Galicia, Portugal y Cataluña quedó confinado el lirismo, hasta el aparecimiento de esta nueva influencia extranjera.

Para hablar de la poesía lírica de esta época es necesario recordar a Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Sa de Miranda, Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre, Sebastián de Horozco, Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina, además de los poetas portugueses que escribieron en castellano, y con ello se habrá terminado la época de Carlos V para dar paso a la de Felipe II en que continuaron los poetas por algún tiempo la antigua polémica literaria con Baltazar del Alcázar,

Fernando de Herrera y los poetas místicos, antes de volver a la poesía épica y a la poesía netamente española, con Lope, Quevedo y Góngora.

Juan Boscán o Mosén Juan Boscá Almu-gáver, nació en Barcelona a fines del siglo XV. Hijo de una familia de limpia fama y honrados antecedentes, pasó a residir desde muy temprano en Castilla y sirvió en la corte de los Reyes Católicos y de ayo al gran Duque de Alba, don Fernando Alvarez de Toledo. Se sabe que Boscán fué discípulo de Lucio Marineo Sículo, humanista italiano, y se conoce la preponderante influencia que los renacentistas italianos ejercieron sobre este hombre estudioso, lleno de pujanza y vitalidad; pues que, como todos los hombres de prestigio de ese tiempo, fué activo y ejerció su actividad en las armas, ocupación favorita de los nobles y de la gente distinguida.

La influencia de Lucio Marineo, la estrecha amistad que contrajo con Garcilaso de la Vega y su encuentro en Granada con ese otro ilustre renacentista italiano, Andrés Navagero, decidieron del curso que debía seguir Boscán en sus trabajos literarios. Educado desde tierna edad en Castilla llegó a poseer su idioma con más cuidado que la lengua materna; discípulo de Marineo, amó la antigüedad clásica y se mantuvo muy al tanto de la producción literaria italiana. A

todo esto hay que añadir la amistad estrechísima que cultivó con Garcilaso de la Vega, más joven que él, pero que por su situación social, tuvo que ejercer decidida influencia sobre Boscán. Después de la literatura clásica, la italiana era la más frecuentada por estos ingenios amantes de la novedad, quienes encontraban que la literatura castellana necesitaba mejorar su expresión lírica y adoptar, por lo mismo, los metros y las combinaciones que se usaban en la literatura toscana.

Este era el sentir de Boscán y era también el de Garcilaso, como el de tantos otros jóvenes escritores de ese tiempo que estimaban que había que poner la poesía castellana a tono con el ambiente de la época. Pero acaso Boscán no se hubiera decidido a manifestarse como el campeón revolucionario de las tendencias que estaban en la mente de muchos, de no acontecer el encuentro con el Embajador veneciano en 1525, y que esta nueva influencia y esta nueva autoridad no le decidieran a emprender en la reforma.

Boscán fué quien llevó por primera vez a España el endecasílabo del Petrarca; pero los versos de Boscán no tienen la fluidez, la armonía y tersura que los de Garcilaso, por ejemplo, cosa que es atribuida, por unos, a que Boscán escribía sus versos en un idioma que no era el suyo propio, y, por otros, a que, sin embargo de conocer el endecasíla-

bo catalán, huyó de él siempre y adoptó un verso extraño.

Es la verdad que el mérito mayor de Boscán es el de haber sido el iniciador de una reforma y el de que, por este mismo hecho, indujo a todo un pueblo «a admitir el encanto de las formas exóticas». Por lo demás, como dice Menéndez y Pelayo, «fué un ingenio mediocre, prosista excelente cuando traduce, poeta de vuelo desigual y corto, de duro estilo y versificación ingrata, con raras, aunque muy señaladas excepciones. Reconozco que no tiene ni el mérito de invención ni el de la forma perfecta».

Establecido se hallaba Boscán en Barcelona cuando su amigo Garcilaso le enviaba el *Cortegiano* de Baltazar de Castiglione, rogándole lo vertiese al castellano. Boscán lo hizo y de tal manera que Juan de Valdés, en el *Diálogo de las Lenguas*, dice que es obra muy bien romanizada, y Ambrosio de Morales escribe que «El Cortesano no habla mejor en Italia donde nació, que en España donde le mostró Boscán, por extremo bien el castellano». Es la verdad que aunque no se trata sino de una traducción, este libro es el mejor escrito en la época de Carlos V.

Retirado se hallaba Boscán de sus antiguas ocupaciones de cortesano y de soldado, y sólo se ocupaba en arreglar sus escritos para editar sus obras en verso, juntamente con las de su amigo Garcilaso, fallecido ya,



cuando de regreso de Perpiñán le asaltó una grave enfermedad de la que murió en Barcelona en 1542.

Sus poesías fueron publicadas gracias al cuidado de su viuda, doña Ana Girón de Rebolledo.

Sin embargo de los méritos que pueden anteponerse en favor de este poeta, ni su poesía se hubiera salvado, ni la renovación que llevó a la literatura hubiera prosperado de la manera que aconteció si junto con las obras de Boscán no se hubieran publicado también las de Garcilaso. Este fué el poeta que encarnó el programa revolucionario; es decir, el ejemplo de su magnífica obra, la admiración con que se la recibió por los coetáneos, la perfección de forma de los poemas escritos por este notable ingenio, la apostura arrogante del escritor, las circunstancias de su vida y la heroica muerte que tuvo, pusieron tanto peso en la contienda literaria que la balanza no podía por menos de inclinarse de este lado. Se puede decir muy bien que el nombre de Boscán fué salvado por su amistad con Garcilaso; pero también debe añadirse que sin Boscán acaso las obras de Garcilaso se hubieran perdido fatalmente.

Garcilaso de la Vega pertenecía a familia altamente emparentada en la corte, y así, aunque huérfano desde la más tierna edad, apenas tuvo los años que se consideraban necesarios dentro de las costumbres de vida

de aquel tiempo, cuando el Emperador le recibió en la noble guardia de su persona.

Tamayo de Vargas hace el retrato del poeta diciendo que «en el hábito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fué más grande que mediano, respondiendo los lineamientos y compostura a la grandeza; la trabazón de los miembros igual, el rostro apacible con gravedad, la frente dilatada con majestad, los ojos vivísimos con sosiego, y todo el talle tal, que aun los que no le conocían, viéndole le juzgaran por hombre principal y esforzado, porque resultaba de él una hermosura verdaderamente viril».

Esta era una nueva época para las letras castellanas. Ya no eran los nobles solamente los que cultivaban las bellas artes; la instrucción se encontraba muy difundida y eran los soldados, como antaño, los que tomando ora la pluma ora la espada, según la expresión de Garcilaso, iban a hacer la literatura castellana. A menudo se encontrará al escritor que aunque acabe por ser clérigo o fraile, principiará por ser soldado. Simples y desconocidos soldados escribirán las mejores páginas de la literatura, retrayéndose al descanso del vivac; hidalgos pobres enaltecerán su nombre por medio de las letras. Pero también los nobles harán honor a la tradición y continuarán manejando la espada y cultivando las letras.

Garcilaso recibió la educación que corres-

pondía a su alcuernia. Iba a ser soldado, pero debía ser también un hombre culto, y así se familiarizó desde muy temprano con el latín y el griego, al mismo tiempo que aprendía el toscano y el francés. Era también un noble de la nueva época, un noble del Renacimiento y preparaba el gran apogeo de su patria española.

Con Carlos V recorrió los campos de batalla de Europa: estuvo en el sojuzgamiento de los comuneros de Castilla, en la defensa de Rodas y en la campaña de Italia, en el cerco de Viena y en la empresa de Túnez contra Barbarroja. Desempeñó varias embajadas y en 1532 cayó en desgracia de su soberano, por haber alentado un matrimonio irregular, contra la voluntad del Emperador, quien le confinó en una isla formada por el Danubio—*Danubio, río divino*.—En el confinamiento que duró tres meses compuso sus mejores poesías.

Tanta juventud y gallardía, que conquistaba a cuantos le rodeaban o trataban, iba a tener la suerte de aquellos hombres de quienes habla Menandro, cuando dice que los queridos de los dioses mueren pronto. En la campaña de Provenza los arcabuceros que guarnecían la fortaleza de Muey, hostilizaron a los españoles que pasaban a su alcance. Irritado Carlos V quiso castigar la temeridad y mandó asaltar el castillo; pero como la empresa no fuera tan fácil y el

ejército se veía retenido por tan poca cosa, el Emperador impaciente con la tardanza, se desesperaba por reanudar la marcha. Sus capitanes, por su parte, ponían todo empeño en acabar con la fastidiosa empresa. Garcilaso era maestro de campo de la infantería española y soldado conocido por su temerario arrojo y valentía. Y fué víctima de su temeridad. Queriendo apresurar la toma del castillo, se lanzó al asalto con los suyos sin cubrirse con el casco ni armarse de la coraza: subía por la escala puesta al muro llevando la espada en la mano, cuando una piedra lanzada por los enemigos le alcanzó en la cabeza y le hizo caer de la escala mortalmente herido.

Grande fué el dolor que produjo tan desgraciado acontecimiento: los peones, al ver a su capitán herido, ciegos de furor, escalaron la torre y el Emperador la mandó arrasar, ahorcando a sus defensores. Llevado Garcilaso a los reales de Niza, falleció el 14 de octubre de 1536, a los 33 años de edad, en brazos del Marqués de Lombay, el futuro San Francisco de Borja.

La muerte del poeta fué deplorada en todo el reino: tanta juventud y gallardía; tanta inteligencia y tanto valor, no podían por menos que considerarse como una grave pérdida. Acaso todas estas circunstancias contribuyeron para que cuando en 1543 doña Ana Girón de Rebolledo publicó las obras de

Boscán, haciéndolas seguir de algunas composiciones de Garcilaso, la cuestión retórica se pusiera en mayor auge y las obras fueran consideradas como de valía excepcional, aun cuando el juicio llegara a variarse veleidosamente después de poco tiempo; pues si bien siguió considerándose y con justicia, la pequeña obra de Garcilaso como llena de admirable perfección, no se juzgó lo mismo respecto de la de Boscán, que luego se la olvidó, ya que las ediciones posteriores se contrajeron únicamente a reproducir las obras de Garcilaso.

La obra no es considerable por la extensión; se compone tan solamente de tres Eglogas, dos Elegías, una Epístola, cinco Canciones, treinta y ocho Sonetos y siete Canciones en versos cortos.

La obra de Garcilaso alcanzó pronto tal fama que se la creía digna de ser transformada en rimado loor de asuntos religiosos. Sebastián de Córdova y Salcedo publicó *las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materia cristiana y religiosa* y Juan de Andosilla imprimió otra obra con el título de *Cristo N. S. en la Cruz, hallado en los versos de Garcilaso*. La fama del poeta siguió extendiéndose cada vez más y fué causa para que la crítica le estudiara apasionadamente, ensalzándole unos de modo extraordinario, ^{en} comprobando otros su falta de originalidad y como todos los asuntos y

pensamientos los tomó de Sannazaro y Petrarca y aun de Ausias March, el poeta catalán.

Sin embargo de todo ello no puede menos de convenirse después de que tantos años han pasado fijando el criterio sobre esta obra, que Garcilaso es un poeta de gran ternura, de expresión dulce y fluida y de un atrayente temperamento melancólico. Es suave y armonioso y sus expresiones, traducidas o no, serán siempre síntesis poética a la que tengamos que acudir frecuentemente:

Flérída para mi dulce y sabrosa,
Más que la fruta del cercado ajeno...

IV

SA DE MIRANDA.—HERNANDO DE ACUÑA.—
HURTADO DE MENDOZA.—GUTIERRE DE
CETINA.—CRISTÓBAL DE CASTILLEJO.

Se ha dicho que si Boscán no se adelantaba a implantar el verso endecasílabo en España, lo hubieran hecho otros poetas, tales como Francisco Sa de Miranda, tan manifiesta era la gran corriente italiana con las obras que circulaban por toda Europa y tanta la emulación de los ingenios españoles por mostrarse dignos del ambiente cultural de la época. Además, quienes no se

adentraban a la sustancia del problema creían que el instrumento del que tenían que servirse los poetas en España era el deficiente y estimaban que tendrían una mejor oportunidad si dejando a un lado los viejos metros castellanos, ensayaban cantar con verso italiano. Este era tiempo de reformas en que se buscaba la exquisitez del concepto, la elegancia de la frase, la *morbidezza* llena de encantamiento que supieron encontrar los literatos italianos, a quienes había que seguir casi por efecto de ley natural.

Sa de Miranda, como Silvestre, era portugués. Hombre de grandes estudios y conocimientos; en los comienzos de su carrera había escrito poesías, principalmente en idioma castellano, poesías al estilo antiguo, y en el *Cancionero General de Resende* consta con *cantigas y esparsas*. Pero después que efectuó su viaje a Italia, la influencia italiana fué en él preponderante, a tal punto que ya no volvió a escribir poesías sino con la nueva métrica. Pero hay que notar que la transformación retórica de su poesía se había efectuado por haber sufrido el contagio de la literatura italiana, no porque estuviera en contacto con los renovadores españoles, a quienes no conoció sino más tarde. Cuando los manuscritos de las poesías de Boscán y Garcilaso llegaron a sus manos su admiración fué incondicional porque sus puntos de vista literarios eran comunes; y así, cuando

murió Garcilaso, Sa de Miranda compuso la égloga *Nemoroso* que fué la más digna ofrenda de la literatura de ese tiempo ofrecida a la memoria del poeta castellano. La erudita escritora portuguesa, Sra. Michaelis, ha reunido 190 composiciones del poeta portugués, de las cuales 75 están escritas en castellano.

Hernando Diego de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina pertenecen a este momento literario; pues que si comenzaron escribiendo en el estilo antiguo, se puede decir que al fin llegaron a convertirse en paladines de la nueva escuela. Acuña, de acuerdo con la modalidad del tiempo, fué un poeta soldado y se distinguió por ser un poeta imperialista. Es célebre el verso de uno de sus sonetos en que pedía,

Un monarca, un imperio y una espada,

sojuzgado acaso por la admiración que guardaba por Carlos V y decidido tal vez en favor de una grandiosa hegemonía que diera a su patria un gran poderío.

Acuña pertenecía a noble familia de Valladolid y fué soldado del Emperador desde 1536. Recorrió media Europa con los ejércitos de Carlos V; se portó como valiente y sufrió los altibajos de la fortuna, pues que



cayó prisionero en Ceresola, como más tarde fué preso en Narbona. Azares de la guerra que no le impidieron seguir combatiendo en Alemania, en Africa y hasta en San Quintín, a órdenes de Felipe II.

Pero también como muchos nobles y soldado de esa época, tuvo tiempo para recibir educación esmerada de la que dió buenas muestras durante su vida llena de aventuras. Cultivó también la literatura y escribió poesías. En versos elegantes se transportó a la Arcadia feliz de ese tiempo y cantó a Silvia y a Galatea, amores y dolores fingidos, pero que eran el grato pretexto para fines discretos.

Entre las obras de este poeta, es célebre la versificación de *El Caballero determinado* que, según Ticknor, tuvo siete ediciones en 50 años. No es una composición original de Acuña sino la versificación en quintillas dobles de la obra del poeta francés Olivier de la Marche. Este poema era muy popular en Francia y llegó a ser uno de los libros favoritos del Emperador Carlos V; el poema era un elogio de Felipe el Hermoso de Francia y una glorificación alegórica de Carlos el Temerario, abuelo del César español. Existe la tradición de que enamorado Carlos V de obra que tanto le correspondía, la tradujo en prosa, y estimando justamente la literatura de Acuña, le regaló la traducción para que la pusiera en verso, como así

lo verificó el poeta. No pasa de ser esta anécdota una tradición, ya que Carlos V nunca llegó a poseer perfectamente el castellano y los *Comentaires* que dictó lo hizo en francés, que era su lengua verdadera.

A la nueva escuela se afilió también don Diego Hurtado de Mendoza, una de las figuras más notables de la literatura española. Perteneció a muy noble familia, como que descendía nada menos que del Marqués de Santillana, su abuelo; era hijo del segundo conde de Tendilla y hermano del marqués de Cañete, Virrey y Capitán General de la Nueva España y del Perú.

Consta que Hurtado de Mendoza fué discípulo del célebre humanista italiano Pedro Mártir y compañero de un pobre joven, recogido por el conde de Tendilla, que llegó a la mayor celebridad con el nombre de Fray Luis de Granada. Hurtado de Mendoza, como segundón de casa noble es probable que recibiera las órdenes menores, antes de partir para Italia y entrar en la carrera militar. Estuvo en muchas batallas, antes de ser empleado por Carlos V en varios cargos diplomáticos de importancia. Asistió al Concilio de Trento como uno de los cuatro enviados del Emperador. Brillante fué su vida de cortesano; pero, como acontece siempre, el mayor riesgo se encuentra junto

a la mayor elevación, y así, después de muchos años de servicio a los reyes españoles, Felipe II le desterró por haber tenido en Palacio una reyerta con un caballero. Fué en 1568; el joven Diego de Leyva ofendido con la altanería de Hurtado de Mendoza llegó a sacar una daga en actitud amenazante; le tomó del brazo Mendoza, le desarmó y arrojó el puñal por una ventana.

En el destierro de Granada se dedicó plácidamente al estudio. Siempre había estudiado. Juan Páez de Castro, su íntimo amigo, cuenta que en Trento, Mendoza le decía frecuentemente: «Estudiemos, señor Juan Páez». Constantemente estuvo al tanto del acontecimiento intelectual; en Venecia fué patrono de la imprenta de los Aldos y en donde quiera que estuvo no sólo estudió sino que reunió cuanto libro o documento podía servir para el estudio. Por esta razón es considerado como teólogo, como historiador, como literato, como sabio.

En medio de los afanes de la guerra y de las preocupaciones de la diplomacia supo lucir su ingenio fácil y donairoso escribiendo primorosas poesías, llenas de picante agudeza, como las redondillas que encantaban a Lope de Vega o aquel soneto «Pedís, Reina, un soneto, yo le hago», que es el modelo sobre el que más tarde compuso Lope el conocido a Violante. Mendoza escribió poesías en el estilo antiguo; pero después de su

viaje a Italia se afilió a la escuela de Garcilaso y en verso italiano escribió muchísimas poesías ricas de forma y llenas de ironía y de malicia.

Cuando el destierro de 1568, Mendoza se consagró por entero a los estudios serios y de erudición. En esa época escribió su celebrada obra histórica *La Guerra de Granada* y entregóse a las antigüedades arábigas, despachando consultas que a menudo le dirigían otros estudiosos de España.

Como poeta pertenece a la época de Carlos V; pero como historiador, o más bien dicho, como prosista, hay que considerarlo en la de Felipe II.

Gran adquisición hizo la nueva escuela con señor de tanta valía y de tantos merecimientos, y aunque los historiadores de la literatura estiman que la elegancia con que manejó el verso italiano es apreciable, pero que no llegó a la graciosa perfección que alcanzaba con los antiguos metros, más propios para su ingenio travieso y revoltoso, el caso pone de manifiesto la gran revolución literaria que se operaba en esta época en España y explica muchas de las manifestaciones literarias de este tiempo.

Hombre de grandes y variados conocimientos fué Hurtado de Mendoza; pero, indudablemente, poeta de más aquilatado



valor es Gutierre de Cetina, cuyo nombre ha pasado no solamente a la literatura sino también a la tradición literaria, merced a un hermoso madrigal:

Ojos, claros, serenos...

Además, su nombre se liga al mayor acontecimiento de los siglos, al descubrimiento del Nuevo Mundo, como que Cetina, conquistador de clase más elevada, no vino a América a domeñar con la espada sino a decir de la excelencia de la lengua castellana y de la poesía. Noble sevillano fué Cetina y como todos los de su tiempo, apenas llegado a la edad viril, entró en la carrera de las armas. Un hermano suyo había sido compañero de Cortés y vivía magníficamente en México, ¿por qué no buscar también su propia aventura? Como soldado estuvo en Italia, en Alemania, Suiza y Francia; pero además de soldado era poeta, «siéndole tan agradable la caja de Marte como la vihuela de Apolo», según frase de Pacheco. En Italia estudió a los poetas toscanos y en especial al Petrarca, al cual imitó y glosó frecuentemente, así como al catalán Ausias March. Muy parecido es como enamorado Cetina al Petrarca, aunque el amor del poeta español tiene mucho más de humano y menos de ideal; pero de todas maneras es arcádico, cantor de amores desgraciados, como

los que tenían todos los poetas de la época, si bien Cetina sobresalió por encima de todos ellos por la maestría con que supo componer el soneto.

Se ha dicho que la poesía de Gutierre de Cetina carecía de fuerza y que su estilo pecaba de desmayado y sin aliento. Herrera, en las *Anotaciones a Garcilaso*, escribe: «En Cetina, cuanto a los sonetos, particularmente, se conoce la hermosura y gracia de Italia; i en número, lengua i terneza y afetos ninguno le negará lugar con los primeros. más fáltale el espíritu y vigor, que tan importante es en la poesía; y así dice muchas cosas dulcemente, pero sin fuerzas. i paréceme que se ve en él i en otros lo que en los pintores i maestros de labrar piedra i metal; que afetando la blandura y policía de un cuerpo hermoso de un mancebo, se contentan con la dulzura i terneza, no mostrando alguna señal de niervos i músculos; como si no fuese tanto más diferente i apartada la belleza de la mujer, de la hermosura i generosidad del hombre, que cuanto dista el río Ipanis del Eridano, porque no se ha de enternecer i humillar el estilo de suerte que le fallezca la vivacidad, i venga a ser todo desmayado y sin aliento. aunque Cetina muchas veces; o sea a causa de imitación, o otra cualquiera, es tan generoso y lleno, que casi no cabe ensí, i si acompañara la erudición i destreza del arte

al ingenio i trabajo; i pusiera intención en la fuerza como en la suavidad i pureza, ninguno le fuera aventajado».

En estos tiempos, la aventura de América era una de las más maravillosas. Un hermano del poeta era uno de los vecinos ricos y poderosos de la ciudad de México. Tres hermanos más y su tío, Gonzalo López, habían venido también a América. Natural era que el poeta tomara el mismo camino, después de que tantos de Europa había recorrido. Y ocurrió que entonces se reunieran en México tres ilustres poetas: Cetina, Cervantes de Salazar y Eugenio de Salazar. Después de un primer viaje, Cetina regresó a Sevilla y retirado en la quietud de las Musas, cultivó relaciones con sus antiguos amigos y con otros poetas, como Baltazar del Alcázar, que le elogió en cuatro sonetos. Pero la aventura le atraía y despreciando la tranquilidad de su retiro, regresó otra vez a Nueva España y una noche, en una pendencia, recibió por error una estocada, de la que murió en los Angeles, en 1554, según Fitzmaurice-Kelly, si bien Cejador afirma que regresó a Sevilla en donde falleció en 1557.

Es muy conocido el madrigal «Ojos claros, serenos» que se considera como un acabado modelo en su género y también como un ejemplo de la hermosura y gracia traída de Italia, muelle y lánguida, tan lejana de

la nerviosidad y viveza del señoril gracejo castellano.

Las condiciones de vida que llevó Cristóbal de Castillejo hicieron que se convirtiera en el paladín de la antigua escuela contra la nueva modalidad. Castillejo es uno de los pocos poetas de este tiempo que no entró en el ejército; sólo fué religioso. Era cartujo y dejó el convento para servir al infante Fernando, hermano de Carlos V, y en su calidad de cortesano, aunque su influencia no era grande, pues nunca llegó a prosperar, recorrió gran porción de Europa, vivió la mayor parte de su vida en España y murió en Viena en 1550.

Poeta de musa fácil, popular, inquieta, de irónica mordacidad, se ejercitó en el verso castellano ágil y propio para la composición que fluyera con la risa espontánea que no encierra trastienda y que sale alegre y sana. Castillejo es el Anacreonte y el Catulo español y en ciertos momentos, observa Fitzmaurice-Kelly, un Juan Ruiz menos fuerte y mejor educado.

Castillejo canta en los metros populares, pero su verso es refinado, agradable y pocas veces llega en la sátira a extremos condenables. Poeta cortesano, a pesar de su carácter de religioso, su musa, juguetona y traviesa, se entretiene en glosar romances y

villancicos, pero para convertirlos en madrigales amorosos. El amor es su obsesión; ya salta con él en ardiente erotismo, ya le pinta con el gracejo irónico de quien no puede alcanzar los favores del amor. El *Diálogo que habla de las condiciones de las mujeres* en el que expresa sentimientos de una pasión exacerbada, así como el *Sermón de Amores*, fueron condenados al fuego y perseguidos, no habiéndoseles publicado completos sino en las ediciones modernas.

Este poeta que tan alejado vivió del ambiente literario español, cuando lejos de su patria recibió la noticia de las novedades que la agitaban con la introducción del verso italiano por Boscán y Garcilaso, creyó que era del caso combatir esas novedades para reducir a los poetas castellanos al uso del antiguo verso propio en el que tantos donaires se habían escrito y en el cual era maestro Castillejo. Lo nuevo, como era natural, hizo camino y como el poeta no diera su brazo a torcer en eso de combatir el verso nuevo, las generaciones que le sucedieron se vengaron ignorándole. Su obra dejó de estar al alcance de la lectura corriente para convertirse en una curiosidad de historiador.

Esta fué la batalla del endecasílabo, verdadera revolución de un anticipado romanticismo; pues si bien el verso era clásico,

el argumento amoroso, platónico, tuvo todo el prestigio de la expresión desconocida.

V

FERNANDO DE HERRERA, EL DIVINO

Después de Boscán y Garcilaso y de los otros poetas ya citados, muchos poetas menores siguieron la nueva escuela, si bien pronto adoptaron divisas que les distinguieran por la región a la que pertenecían y así se formaron las escuelas que la historia literaria conoce con el nombre de Sevillana y Salmantina. En la primera se distinguieron Juan de Mal Lara, el canónigo Francisco Pacheco, el humanista Diego Girón y Francisco Medina, hasta que llegó Fernando de Herrera que en efecto fué el gran poeta de esta escuela.

Los contemporáneos llamaron a Herrera *El Divino*, con hipérbole desechada por el poeta con sobra de buen gusto y además porque con ese desdoblamiento natural de toda persona humana, no quiso pasar a la posteridad con la fama de poeta sino con la de historiador, de una historia que seguramente escribió, pero que no alcanzó a publicar y cuyos manuscritos no se han encontrado después de la muerte del escritor.

La suerte juega con los hombres; después



de su obra histórica, la labor más extensa y conocida en su tiempo fué la de poeta amoroso, y como tal le cita Cervantes, y así le estimaron sus contemporáneos. Sin embargo nada de esto ha subsistido para la posteridad: Herrera ante todo y sobre todo es el autor de las Canciones a la *Batalla de Lepanto*, a la *Derrota del Rey Sebastián*, a la *Rebelión de los moriscos de las Alpujarras*. El tiempo que va haciendo el discrimen según su propio sentimiento, ha guardado bajo siete llaves los perfectos poemas amorosos que escribió el poeta, tal vez con sangre de su propio corazón, para recordar tan solamente aquellas canciones ampulosas, en que lo retórico no encuentra reparo, en que la forma brillante, tersa, nítida, marcha a compás del concepto aquilatado y justo, que no tiene palabra equivocada ni pensamiento que no se acomode a la situación. Muchos historiadores de la literatura encuentran que el poeta épico, que sigue las trazas de la honda vena castellana, raya en lo sublime; que estas poesías tienen un brillo y una belleza extraordinaria de forma; que en ellas se encuentran los acentos bíblicos que en sus composiciones inspiradas pusieron los poetas hebreos.

Todavía en las escuelas se repite como ejemplo de determinado género retórico la Canción a la Batalla de Lepanto, como la guía segura de buen gusto y de grandiosidad

que deben ser imitados; pero cuando se penetra en toda la extensión de la obra de este escritor, se encuentra en él al humanista del Renacimiento, al hombre culto, que seguía con admiración el ejemplo clásico y que huía aparatosamente de todo lo vulgar. Además, Herrera era un crítico, un gramático, el hombre de estudio que conoce a todos los autores, que ha formado su gusto en la Biblia, en el Petrarca, en Ausias March, en Garcilaso y que con serena delectación compone sus obras, puliéndolas hasta que tomen un brillo que cieguen. Sus contemporáneos se sintieron, en efecto, deslumbrados y le llamaron *El Divino*; pero la posteridad no ha suscrito este juicio. Herrera tiene el culto de la forma; y a pesar de que mezcla lo objetivo con lo subjetivo, sus poemas carecen de emoción, además de tener una monotonía desesperante, por la insistencia sobre el tema, a ejemplo de lo que hizo el Petrarca.

Herrera tiene la impasibilidad retórica; pero sus poemas amorosos, como una nueva Galatea, tienen brillos misteriosos de pasión entre la frialdad del mármol. Las obras de los hombres no son sino la expresión de sus pasiones y la obra de Herrera tenía que reflejar un aspecto de su vida. ¿Fué el poeta que pulió versos como en ejercicio de competencia retórica? ¿No tuvo sinceridad? ¿No fué sincero cuando cantó su pasión amorosa, cuando hablaba de sus esperanzas

y de sus ilusiones con la dulce vaguedad con que tímidamente ocultaban los poetas de ese tiempo sus afectos, por exigirlo así la moral de la época, el estado del poeta, la condición de la mujer amada? Porque la vida de Herrera guardó oculta una hermosa novela de amor, romántica y pura. Amó a una mujer que difícilmente podía ser suya y vivió ante ella en perpetua adoración, cantando en sonetos y elegías sus esperanzas y temores: los versos eran conocidos acaso de la mujer amada y de unos pocos amigos fieles, y eran, por lo mismo, obra íntima, que desbordaban sentimientos sinceros. No era el fingimiento sentimental propagado por el Petrarca, sino el brote de una verdadera pasión. Pero su calidad de hombre retraído y ocupado en hondas meditaciones y estudios, hacían que sus versos fueran pulidos y brillantados y que su cerebralismo brotara a pesar de su pasión, para decir sus afectos, que tenía que ocultarlos por medio del sutil conceptismo, que anunciaba la llegada de las nuevas formas poéticas que iban a hacer furor en España y que serían tan propias de esta época.

Por el erudito canónigo Pacheco se sabe que Herrera nació en Sevilla, por el año de 1534. Siguiendo el camino de gran parte de los españoles de ese tiempo, adoptó la carrera eclesiástica, aunque parece que no llegó a ordenarse. «Se sustentó toda la vida,

sin apetecer mayor renta» con un beneficio que obtuvo hacia 1565. Fué hombre retraído, que nunca pidió nada a los poderosos y cuya indómita arrogancia no se humilló jamás, lo que le dió fama de áspero y mal acondicionado, dice Pacheco, y Rodrigo Caro afirma que era grave y severo, que vivía retirado en su estudio y que se comunicaba con muy pocos amigos. Y no se sabe más respecto de la vida del poeta.

Pero en cambio se ha llegado a conocer la historia de unos discretos amores que mantuvo en medio de su retraimiento y que le arrancaron un sinnúmero de quejas convertidas en sonetos y elegías, trabajados con delectación, como si fueran sólo para su propio contentamiento.

En el año de 1559, un nieto de Colón, don Alvaro Colón de Portugal, segundo conde de Gelves, llevó a sus estados de Sevilla a su bella esposa, doña Leonor de Milán. El conde era aficionado a las bellas letras y gustaba rodearse de escritores y de gente de ingenio. Herrera fué con ellos a casa del conde en la que conoció a la bella Leonor de la cual quedó enamorado. Fué, como dice Montoliú, verdad que siguiendo las huellas del Petrarca, se enamoró «en verso», o fué una pasión verdadera? A través de los tiempos lo que más nos debe importar en un autor clásico es aquello que de

humano hay en su obra. Recorramos sus versos para examinarlo.

Puede reconstruirse la historia de amor de Herrera con sólo la lectura de sus poemas. Muy hermosa mujer era la condesa de Gelves y parece que tuvo ese mirar prometedor que se habrá sorprendido mil veces en los ojos de las mujeres más castas: un dulce mirar que alienta los deseos y las esperanzas, «que prometen mil bienes sin dar uno». Engañado por estas miradas el poeta creyó posible su ambición y comenzó el asedio amoroso, con la cautela que era menester, dada la condición de la dama en quien había puesto sus cuidados. Y poeta como era confiaba al papel sus esperanzas, sus temores, los indicios que tenía para creerse correspondido, las quejas por el manifiesto desvío de la dama. «Osé y temí», dice en el primer soneto; «gastó en error la edad florida»; quería abandonar la empresa, pero sentía «su llaga mortal continuo abierta»; se rebelaba contra la crueldad del amor, pero concluía por rendirse a las duras y gustosas cadenas. La noble dama era amable, pero indiferente para el amor del poeta.

¿Había de serlo siempre? Tantas quejas y suspiros acabaron por hacer mella en el corazón de la dama, y una tarde de otoño, en 1575, cuando la armada vencedora en Lepanto entraba por el Guadalquivir, encontró Herrera la oportunidad de hablar a solas

con doña Leonor en los jardines de su propio palacio. Lo cuenta y lo canta el poeta en la Elegía III; escribe en la soledad de la noche y sus estrofas son dedicadas al río Betis, porque también él supo amar y sufrir y celebrar la gloria de los pequeños bienes que pudo alcanzar. En aquella tarde doña Leonor, con voz blanda, «teñido el rostro de color de rosa, llena de amor tierno y de honesto miedo», le confesó que la firmeza del amador le había conmovido y que también ella le amaba. Pero su amor era imposible, y después de esta confesión los amantes se separaron llorosos, y el poeta orgulloso de su cuita escribía que «más ama quien más sufre y más padece». Amor platónico, petrarquismo evidente; pero también idealidad caballeresca española.

Después de esta escena nunca más volvieron a encontrarse a solas los enamorados, y antes, la condesa, de una manera estudiada, huyó de toda ocasión tentadora, causando la desesperación del poeta.

Ya pasó el dolor, ya sé qué es vida,

dijo primeramente, para entregarse después con mayor frenesí al dolor de la desilusión.

¿Fue éste un amor platónico, en verso, solamente? No. Hay rastros en los poemas de Herrera en que la sinceridad mana sangre todavía. La condesa murió en 1581 y



Herrera la lloró desoladamente. Sólo un año después de muerta doña Leonor, Herrera se decidió a publicar un pequeño tomo con varias de sus poesías, y, luego, para olvidar sus cuitas de amor, se entregó al trabajo con todo ahinco. Herrera murió a los 63 años de edad, en 1597.

Como hemos visto, Herrera es ante todo un poeta que encontró en el amor su principal motivo de inspiración. Es claro que no podía salirse de su época y del concepto que del amor se tenía en ese tiempo. El amor platónico cantado por el Petrarca, amor mármóreo y lánguido, estaba fundado esencialmente sobre la insinceridad. El amor que inspiraba a transparentarse en la forma perfecta y a ocultar la sinceridad tras de conceptos que pudieran encontrar variadas interpretaciones. Pero esta impassibilidad artística se prestaba como ocasión privilegiada a cuidar del idioma, y es así como, según advierte Montoliú, «en la obra de Herrera la lengua castellana comienza a adquirir esta rigidez austera, esta dureza cristalina, esta seca sonoridad que le habían de fijar por tres siglos, y que se ha perpetuado hasta la transformación llevada a cabo por la musa revolucionaria de Rubén Darío».

Además de las condiciones personales de la literatura de Herrera, puede encontrarse también en ella el reflejo de las tendencias que se esbozaban en el público, y varios de

sus sonetos, anuncian ya el sutil conceptismo que iba a llenar las poesías de la época siguiente:

Muero y vivo en la vida y en la muerte,
Y la muerte no acaba ni la vida
Porque la vida crece con la muerte.
Tú que puedes hacer la muerte vida,
¿Por qué me tienes vivo en esta muerte?
¿Por qué me tienes muerto en esta vida?

García de Diego que ha anotado cuidadosamente la obra de Herrera hace notar que «el gusto moderno, hecho al realismo de la poesía, a la variedad y a la inquietud, a las contorsiones violentas del pensamiento y a lo gráfico de la expresión, no puede saborear la belleza de un sentimiento repetido, que se le antoja uniformidad desesperante y fastidioso martilleo; no puede recrearse en esta poesía adentrada y recogida, que requiere percepción fina y atención devota; no puede percibir esta música sonora, pero sin estridencias, ni admirar la sin par elegancia de estos esfumados cuadros trazados sin durezas ni tonos acres. La crítica actual, sobre todo la extraña, con excesivo rigor y desentendiéndose del medio, censura la monotonía y falta de relieve de las poesías amorosas de Herrera, del mismo modo que encuentra incoloros los delicadísimos versos, el ritmo silencioso de Fray Luis de León; el

arte admirable de dar una impresión justa y bella con el ténue velo de pensamientos vagos y palabras abstractas se tiene hoy por defecto, y el tono de pompa soberana, de grave y solemne lentitud, de la robusta verificación herreriana, es para muchos afectación, y para los extranjeros, que prescindían de que escribía en castellano y de que era un poeta sevillano de la segunda mitad del siglo XVI, inaguantable énfasis». He aquí sintetizados desde un punto de vista moderno los diferentes aspectos que caracterizan la poesía del grandilocuente Herrera.

Dentro de las manifestaciones literarias de su época, la obra de Herrera está llena de bellezas y la maestría literaria de su autor es innegable. Hay que señalar también en Herrera el comienzo del sentimiento de la naturaleza en la literatura castellana. Y esto a pesar de la inclinación clasicista de Herrera, quien más que para la escena diaria tenía ejercitada la vista para el paisaje clásico. Herrera como literato, vivía en el pasado, en la antigüedad romana y sus obras estaban escritas de tal manera que lo mismo podían ser construidas bellamente en latín como en castellano.

Más que al dominio de la retórica, la falta de una emoción comunicativa, residía en el espíritu crítico del poeta. Se ha dicho con mucha razón que el crítico mata al poeta. La cualidad crítica de un autor tiene nece-

sariamente que perjudicar al sentimiento expresivo, que crea un ambiente emocional. Acordémonos que Herrera es el verdadero crítico que asoma en estos tiempos. Sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso tienen atisbos y observaciones que hoy mismo sirven para guiarnos en la comprensión y aprecio del poeta castellano, cuyas huellas seguían todos estos otros poetas.

Las *Anotaciones* fué obra en que su autor demoró diez años en escribirla y causó enconadas controversias entre los escritores castellanos que encontraban a Herrera parco en la alabanza y muy prolijo en los reparos. Esta controversia se halla escrita en el estilo farragoso de la época y constituye la manifiesta expresión de la rivalidad regionalista empujada por la vanidad literaria de las escuelas que se disputaban entonces la primacía: los sevillanos y los salmantinos.

VI

FRAY LUIS DE LEÓN

En la escuela salmantina no puede encontrarse un nombre que más manifieste su prestigio que el de Fray Luis de León. No solamente es la representación de una escuela sino de la época y uno de los hombres más notables de los que ha producido la



España del Siglo de Oro. Todo en él es atrayente: la vida y la obra; los versos que escribió y la prosa que cinceló.

Para la posteridad ha pasado el nombre de este ilustre fraile como la expresión de la serenidad; hombre que gustaba de la dulce apacibilidad del campo y que no era envidioso ni quería ser envidiado. ¡Cuántas veces le hemos imaginado en la paz de una noche sembrada de estrellas, escribiendo esas estrofas que parecen buriladas por el dueño de una conciencia que nada tuviera que temer del ruido del mundo y de las miserias de los hombres! ¡Cuántas veces le hemos visto, con los ojos de la imaginación, plantando un huerto, del monte en la ladera! Una pobre mesa y varios libros, todo abastado de amable paz, para escribir en el reposo de un paseo o como fruto de una abundante meditación aquellas obras místicas admirables, en las que el romance castellano tiene una armonía que embelesa y enamora. «Era por el mes de junio, a las vueltas de fiesta de San Juan, a tiempo que en Salamanca comienzan a cesar los estudios... Es la huerta grande y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas eso mismo hacía deleite en la vista, y sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron paseando y gozando del frescor, y después se sentaron

juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nace la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entraba en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropezando, parecía reírse. También tenía delante de los ojos y cerca de ellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, no muy lejos, se veía el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchendo bien sus riberas, iba torciendo el paso por aquella vega. El día era sosegado y purísimo, y la hora muy fresca. Así que, asentándose, y callando por un pequeño tiempo, después de sentados, Sabino (que así me place llamar al que de los tres era el más mozo), mirando hacia Marcelo y sonriéndose, comenzó a decir así»... Esta escena puesta en la Introducción de los *Nombres de Cristo*, nos lleva a la amable placidez de La Flecha, a donde solía retirarse a estudiar y a meditar el fraile. Allí, a la vista del campo, sentía deseos de cantar o hablar. «Este sentimiento de la naturaleza llega en Fray Luis a cobrar conciencia de sí y a revelarse expresándose en forma limpísima y transparente. No fué el ceñudo páramo el que le atrajo, no fué la llanada adusta, campo de combates, sino que fué un tranquilo rincón, a orillas del Tormes, fué un refugio de verdura y de sosiego, un asiento de paz. Con el amor a la paz se aunó y casi se confundió en su espí-

ritu el amor al campo. Su escondido huerto de La Flecha, al abrigo de unas escotaduras y al arrimo del sosegado río fué el retiro en que se apartó de los sinsabores de enconadas disputas en aquel siglo de más estruendo que justicia. Allí, tendido con sus compañeros en el soto de una isleta a la que el Tormes abraza, cual los discípulos de Platón en los jardines de Academo, sostuvo aquellos diálogos de los «Nombres de Cristo» y allí cantó a la armonía y a la paz» (Unamuno-Paisajes-La Flecha).

Y cuando se aleja de la soledad de la celda o se aparta de la dulzura del campo, vemos a Luis de León, docto y sapiente, ocupando una cátedra en la famosa Universidad de Salamanca. La Universidad era célebre en Europa: hombres de valer exorbitante ocupaban las cátedras y millares de estudiantes concurrían a escuchar las sabias lecciones de Vitoria, Arias Barbosa, el Brocense, Melchor Cano, Escoto y de otros hombres de tanto saber como éstos. Los estudiantes acudían «no sólo de España sino también de Italia, Francia, Flandes, Alemania, Inglaterra, Irlanda y de las más remotas Indias», escribe González de Avila.

En tiempo de Fray Luis, aseguran los cronistas, la Universidad contaba con más de diez mil alumnos. Los estudiantes tenían que cursar las «Artes», comenzando por el «Antonio» y siguiendo con las obras

de los clásicos griegos y latinos. Los estudiantes ricos llegaban con gran tren de criados; pero había otros de suma y proverbial pobreza. El vestido ordinario de los estudiantes se componía de una casaca negra y un amplio manteo y birrete. A las clases de la Universidad podían asistir cuantos quisieran, ya estuvieran matriculados o no, y hasta los criados que acompañaban a los grandes señores, seguían también los cursos cuando les placía y aun cuando vistieran con harapos y miserablemente.

En esta Universidad era profesor nuestro fraile, y también aquí nos place imaginarle rodeado del respeto de los estudiantes y de la consideración de sus compañeros que admirarían sus virtudes y sus grandes conocimientos. El fraile iría de su convento a la Universidad, grave y mesurado; explicaría la lección y saldría otra vez a sumirse en la meditación y en el estudio.

Y sin embargo la verdad es otra: nunca hubo una vida tan agitada como la de este poeta que ensalzó de tan hermosa manera la vida descansada del campo. Fué hombre adusto y duro; amó la verdad sobre todas las cosas; no le amilanó nunca el poder, ni por ambición dejó de ser consecuente con la justicia y con el deber que se había impuesto. No hubo para él consideraciones de amistad ni el interés con que se combatían las órdenes religiosas le impidió amonestar

a sus propios compañeros y castigarles cuando tuvo autoridad para ello. Estaba acompañado de variados conocimientos y cuando de ellos se trataba los exponía con firmeza de convicción, sin importarle que se sintieran heridos y ofendidos los que se creían criticados por el fraile. Sus lecciones tuvieron el calor polémico con que se defiende y se ataca cuando no se está conforme con la opinión hecha ni con el prestigio lanzado por el criterio anónimo o por los manejos hábiles de quienes cuidan de sus propios merecimientos.

En su misma orden (Fray Luis era agustino) encontró enemigos por la franqueza con que se expresaba y porque nunca pudo ocultar ni paliar sus opiniones. «Yo soy claro», decía. En 1568 Fray Luis se paseaba, en Madrigal, con un compañero de orden que se vanagloriaba de la gran influencia que tenía en Roma por mediación de un comerciante y de un cardenal y de haber enviado al Papa una obra titulada *Manera para aprender todas las ciencias*. Fray Luis observó que hubiera sido de desearse que la remisión se hiciera de obra de más sustancia, lo que, como era natural, causó un profundo resentimiento en su compañero. Muchos otros frailes de su orden tuvieron varias veces que ver y que hacer con este fraile adusto.

En 1557 se celebró un capítulo de los frai-

les de su orden en Dueñas y se hizo célebre el sermón que predicó entonces Luis de León. La plática fué violenta; Fray Luis se exaltaba cuando de asuntos de justicia se trataba y era agresivo contra quienes no se habían portado bien o habían cometido abusos; acusó a sus superiores de ser sepulcros blanqueados y de hipócritas a sus compañeros.

Su situación en la Universidad no era mejor. Graduado de Licenciado y Maestro en Teología, en 1560, pretendió una cátedra en la Universidad. Al principio su pretensión no tuvo buen éxito, pero al fin fué nombrado. Desde este momento la agitación de la vida del estudioso fraile se hizo intensísima. En aquella época las diferentes órdenes religiosas tenían como punto de honra el que fuera la orden respectiva la que llevara la representación del saber por medio de las cátedras de la Universidad y la oposición a una de ellas era motivo de enconadas luchas que no podían por menos de dejar hondos resentimientos que buscaban la ocasión de vengarse.

No se aquietaban los ánimos por haberse adjudicado una cátedra, pues que con la esperanza de obtenerla después del período por el cual estaba dada, se espiaba la conducta del profesor y se anotaban y comentaban las proposiciones que se sostenían en la cátedra para examinarlas a la luz de la

ortodoxia. Y como eran las ciencias teológicas las que tenían mayor importancia en los estudios, la crítica no se reducía a la contienda de saber sino al cargo de herejía que se procuraba encontrar para que el vigilante Santo Oficio expurgara la tibieza de la fe o condenara las proposiciones consideradas como heréticas. Muchos profesores perdieron sus cátedras por tal motivo y fueron a pagar sus faltas en las cárceles de la Inquisición; no faltó alguno que fuera quemado.

En este ambiente de rencorosa lucha entró Fray Luis cuando obtuvo la cátedra de la Universidad; y tal vez ese ambiente de lucha no era del desagrado del fraile. Cuando en 1561 pretendió la cátedra de Santo Tomás, pronunció una terrible plática atacando a los dominicos y aludiendo a la herejía descubierta en su orden. Fray Luis afilaba las armas que se emplearían en la contienda, pero con ello, «se sintieron» fieramente los dominicos, según una información de la época. En 1565 la influencia de Fray Luis fué causa para que saliera derrotado en unas oposiciones el dominico Juan Gallo; cosa igual que sucedió en ocasiones similares con otros religiosos de la misma orden. ¿Amor a la justicia? ¿Guerra de órdenes religiosas? De todo habría en la actitud del fraile.

Dentro de las discusiones teológicas que se suscitaban a cada paso se distinguían los

escriturarios y los escolásticos; aquellos creían que la fuente de inspiración religiosa estaba en la Biblia y opinaban que el texto de la Vulgata debía ser corregido. Entre éstos estaba Fray Luis. Los contendores aprovechaban de la oportunidad para tachar de judaizantes a quienes tales opiniones sostenían, y la cuestión tomó caracteres alarmantes cuando en 1569 un librero de Salamanca anunció el proyecto de publicar una edición de la Biblia llamada de Vatablo. El Consejo de la Inquisición con el objeto de vigilar tan importante trabajo, encargó de la revisión del texto a varios teólogos, entre los cuales estaban Fray Luis de León y su compañero Gaspar de Grajal, junto con los dominicos Gallo y León de Castro.

Fray Luis, con Grajal y Martínez, sostenían que para la revisión debía beberse en las fuentes del original hebreo, mientras León de Castro y los suyos consideraban como suprema la autoridad de los Setenta. En una de las disputas Fray Luis amenazó a su rival con conseguir de la Inquisición ordenase quemar el voluminoso libro *Comentario sobre Isaías*, que era el orgullo del envanecido Castro, quien replicó airado que primero prendería fuego en sus orejas y linaje, aludiendo al origen judío con el que se tachaba a Luis de León. Igualmente acre fué la disputa que sostuvo en 1571 con otro dominicano célebre, Fray Bartolomé

de Medina. Más tarde se enemistó también con los padres jerónimos por defender a su amigo Grajal.

De muchos y poderosos enemigos se hizo este fraile batallador; pero, como vemos, las contiendas eran ocasionadas con motivo del ejercicio de la cátedra universitaria y por las rivalidades existentes entre las diversas órdenes religiosas. Por supuesto que también tenía amigos poderosos, por los cargos que ocupaban o por los conocimientos que tenían: el ciego músico Salinas, el Brocense, Grajal, Grial, Portocarrero, Arias Montano, Diego de Loarte, Pedro Chacón, Alonso de Espinosa, Juan de Almeida y otros.

Y tampoco hay que imaginarse al fraile en esta vida de discusiones y disputas solamente, que, a pesar de la mala salud que siempre tuvo, recorrió España, ya en comisiones de su orden o por otros motivos, y frecuentemente fué de Salamanca a Valladolid, a Córdoba y a Sevilla, y los pueblos le vieron pasar cuando sus ojos de poeta se llenaban de paisajes y con su observación se adentraba en el corazón de los hombres. En sus viajes gustaba tomar contacto con el pueblo y cobraba gusto por el romance castellano que tan a la perfección supo escribirlo.

No es de extrañar, pues, que este fraile amante de la justicia y la verdad, fuera perseguido. El rencoroso Medina, León de

Castro y los Jerónimos comenzaron por reunir proposiciones sospechosas que se atribuían a Fray Luis. Muchos estudiantes acudieron a denunciar novedades que se achacaban a éste o a sus compañeros. Hubo estudiante que se mostró agresivo, como el hijo del marqués de Mondéjar, quien se declaraba del ejército de Cristo contra los *maestrillos liberales*. He aquí una denominación curiosa para la historia del pensamiento humano y para la historia de las ideas en España. En el verano de 1571, Medina contaba con una amplia documentación y el asunto llegaba a oídos de la Inquisición, la cual dispuso que el Comisario de Salamanca hiciera la averiguación correspondiente. Ante el Comisario declaró Medina, quien hipócritamente fingía hallarse alarmado por las «cosas nuevas» que se pretendían enseñar en la Universidad y acusaba de ello a Grajal, a Martínez y a Fray Luis. De este último decía que había desautorizado la Vulgata y traducido al castellano el Cantar de los Cantares, a pesar de las prohibiciones eclesiásticas que para ello existían.

No creyó al principio Fray Luis que se atrevieran a proceder contra él; pero el arresto de Grajal le hizo comprender lo poco que podía fiarse en esta esperanza. En marzo de 1572 fué apresado el Maestro León y conducido a la cárcel inquisitorial

de Valladolid. Ya en la prisión, recobró la calma y el denuedo de costumbre. «Jamás deseé la vida y las fuerzas tanto como ahora», decía, y se puso a trabajar y a defenderse con ahinco y con una ardorosa constancia. Pidió libros y papel en abundancia; escribió su profesión de fe «por si moría repentinamente», lo que era una terrible acusación contra el Tribunal al que estaba sometido, y comenzó a organizar su defensa, estoicamente, pero también obsecadamente.

Como era de costumbre se le nombró un abogado; pero Fray Luis no era hombre para confiar su reputación y su vida en la labor de un extraño. Para algo tenía tantos conocimientos en leyes como en teología. Y acaso este fué el motivo para que su prisión se prolongara más de la cuenta, por cerca de cinco años: la minuciosidad de la defensa, el número de testigos a quienes hacía declarar, la acometividad con que atacaba a sus acusadores, la lentitud de los procedimientos del Tribunal, que tenía que atender a éste y a otros asuntos parecidos, alargaban indefinidamente el proceso, hasta que en Diciembre de 1576 el Tribunal Supremo de Madrid anuló la sentencia del Tribunal de Valladolid y dispuso que se diera libertad al procesado.

En la tarde del 30 de diciembre de 1576 una compacta muchedumbre de la ciudad

universitaria, salía al encuentro de Fray Luis y le acompañaba hasta dentro de Salamanca, y al día siguiente el Comisario del Santo Oficio manifestaba al claustro universitario la voluntad de los inquisidores de que se restituyera en su propio lugar y honra y en la cátedra que poseía cuando fué preso. La Universidad le recibió con todos los honores; pero cuando Fray Luis supo que su antigua cátedra había sido dada al benedictino García del Castillo, renunció a ella y pidió se le concediera otra. El 2 de enero de 1577 se atendió a su pedido, concediéndole una cátedra de teología.

Es muy probable que conocido el carácter del fraile la multitud que acudió a escuchar la primera lección en la nueva cátedra esperaba que de cualquier manera hiciera alusión a sus enemigos, a su prisión y a sus sufrimientos; pero muy altivo era el Maestro para hacerlo así. «No deseo vengarme de ellos», había escrito ya. Y así cuando la tradición le hace pronunciar la célebre frase: *Dicebamus hesterna die*, decíamos ayer, muestra al hombre desdeñoso y batallador, por mucho que históricamente no fuera creíble, ya que las lecciones a que daba comienzo no eran la continuación de las que dictaba cuando fué apresado, ni los oyentes podían ser los mismos de cinco años antes.

Al continuar su vida de profesor continuó también en las luchas y oposiciones ordina-

rias, por lo que mereció ser denunciado otra vez a la Inquisición en 1582. Esta acusación, por fortuna, no tuvo mayores consecuencias para su libertad personal; aunque la reprensión que recibió del Santo Oficio fué más severa que en la ocasión anterior, y, sobre todo, sirvió de oportunidad para que el agustino Villavicencio, respetable por su conducta y por su ilustración, le escribiera una carta en que le decía: «Trate de su cátedra y deje de tomar a su cargo el remedio de las tiranías. No llame tirano a nadie, y sepa V. P. qe. públicamente dicen muchos religiosos que V. P. no hizo bien a nadie y disgustos a muchos, recibiendo buenas obras de aquellos a quienes ahora maltrata, cosa que no puede tener buen suceso ni puede parecer bien a nadie». ¿Cómo debe entenderse el párrafo de esta carta? ¿Fué el Maestro un hombre desagradecido, que por el gusto de tomar parte en una controversia no le importaba herir ni aun a sus propios amigos? ¿Fué un hombre inferior a sí mismo, como escribe Federico de Onís, un enfermo, un desequilibrado? Es verdad que desde su prisión pedía que se le enviara la medicina que «para mis melancolías y pasiones del corazón» solía preparar la monja agustina de Madrigal, Agustina de Espinosa; es verdad que en muchas veces y en varios documentos se declara que Fray Luis era enfermizo y de salud delicada; es cierto

que en la *Exposición* del Libro de Job parece describir su enfermedad y describirse a sí mismo en aquellas frases «todos los melancólicos se demuestran ceñudos y tristes y no pueden muchas veces dar de su tristeza razón y casi todos los mismos temen y se recelan de lo que no merece ser recelado». Pero también debe recordarse que a pesar de estos achaques, Fray Luis se manifestó de una fortaleza corporal a toda prueba cuando hacía tan frecuentes y largos viajes, que hubieran rendido a naturalezas más vigorosas y jóvenes. Y luego, en la carta del P. Villavicencio, ¿qué se le aconseja? Que deje de tomar a su cargo el remedio de las tiranías. No podía ser una manía enfermiza la que le hacía inmiscuirse en polémicas a Fray Luis; era el afán de verdad y de justicia; y en salvándose éstas, ¿qué le importaba lo demás? El último asunto con la Inquisición se ocasionó por la defensa que Fray Luis hizo de un jesuita a quien ni siquiera conocía, pero de cuyo lado estimaba que se hallaba la verdad.

Ceñudo, triste, melancólico debió ser; pero hombre alerta a todas las palpitaciones de la vida, no podía mirar indiferente que la ignorancia o la injusticia se adueñaran del medio por la dejadez de quienes podían resistirlas. Iba en ello la tranquilidad, iba en ello la paz del alma, y la tranquilidad y la paz las expuso frecuentemente con cierta

complacencia. En los momentos de respiro, se retiraba a La Flecha o a la soledad de su celda y escribía aquellas obras admirables, para vivir esa otra vida que hubiera querido llevar. Es preciso conocer todas las circunstancias de su vida de combatiente y expulgar las frases para adivinar los estallidos de su corazón, que pueden traducirse como quejas por los sinsabores de su vida. Pero en general, en su obra, es un hombre diferente de lo que fué en la realidad: sereno, contemplativo, pacífico, lleno de afectos y de sentimientos.

Y su obra ha sido la que ha creado la leyenda «absurda de fray Luis ingenuo» que culmina «en Núñez de Arce cuando, en su discurso de entrada a la Academia (mayo de 1876) llega a llamar a su poesía «candorosa», escribe *Azorín*. Luis de León es el continuador de una tradición: un poeta culto, con todas las influencias clásicas. Virgilio y Horacio, a quienes tan magistralmente tradujo, son los remansos de serenidad, tanto como los libros sagrados. Pero hay un pormenor que le hace distinguir de los demás poetas castellanos de la época: el Petrarca es aquí olvidado completamente y por lo mismo olvidada también la poesía sentimental y el conceptismo amoroso del que se principiaba a abusar ya. La poesía de Fray Luis de León «es una comunicación del aliento celestial y divino», es el instru-

mento de trasmutación de su vida, el crisol en que se funden sus pasiones para que quede sólo el oro purísimo de sus ideales aspiraciones. El sabio Obispo ecuatoriano, Federico González Suárez que ha escrito un penetrante estudio del poeta, dice: «en las composiciones místicas es teólogo: en las composiciones morales es filósofo. Su poesía original es siempre docta: cuando filosofa cantando, entonces su mente se manifiesta alumbrada por la plácida claridad de la revelación cristiana, sus conceptos son elevados y su musa, sacudiendo con desdén el polvo de lo terreno, abre sus alas y se va encumbrando poco a poco a regiones, a donde la musa pagana no pudo levantarse jamás. Cuando la inspiración mística conmueve su alma, entonces se enardece con el fuego sagrado del amor divino: se olvida de Horacio y de Virgilio y sus reminiscencias son todas de pasajes bíblicos». (*)

(*) Cuando se repasan los hechos de la vida de Luis de León no puede menos de sentirse la impresión de que la vida de este fraile tiene mucha similitud con la del historiador ecuatoriano, Federico González Suárez. Acaso también la tuvo el Arzobispo de Quito cuando en sus *Estudios Literarios* compuso el correspondiente al poeta del Siglo de Oro. Hombre reconcentrado fué González Suárez y muy poco gustó de dejar oír, en vida, sus quejas: pero hay para creer que sus Estudios se refieren a escritores que por algún lado personal le interesaban. Al escribir acerca del Padre León, la frase dura del Arzobispo, se suaviza y cobra calurosa expresión. «Desde que éramos jóvenes, casi adolescentes todavía, hasta ahora, cuando ya el sol de nuestra vida va descendiendo

Fray Luis escribía que las poesías se le caían de las manos, para dar a entender que eran obras de circunstancias en las que no ponía mucha atención; y, sin embargo, se

al ocaso, el libro de las poesías del Padre Fray Luis de León no ha caído de nuestras manos; el polvo del olvido no lo ha cubierto nunca en nuestra mesa». Y en otra parte escribe: «¿Fray Luis de León tuvo enemigos? ¿No los hubiera tenido, siendo como era tan brillante su mérito?... Los tuvo; tenaces en su odio, y, como envidiosos, siempre implacables.... No obstante, sin las persecuciones de que fué víctima, no se habría descubierto ni su firmeza de voluntad, ni su invicta mansedumbre, ni su generosa maguanimidad.... No caen en la cuenta los enemigos de los varones eminentes, no caen en la cuenta del gran bien que les hacen, cuando los persiguen; si el diamante se conservara siempre envuelto en ese como manto de escoria y de carbón, en que lo escondió la Naturaleza, no brillaría: la codicia lo va a buscar en la mina, lo extrae: los golpes del lapidario lo pulen, lo abrillantan, lo hermo-sean.... Esta observación no es nuestra, es de Poujolat, el elegante historiador de San Agustín y de Jerusalén. Los enemigos de los hombres grandes, los hacen padecer; pero contribuyen más que nadie al engrandecimiento de ellos. ¡No lo advierten los envidiosos!» Estos párrafos, más que a Fray Luis de León, podían aludir al propio historiador ecuatoriano: los enemigos, la envidia al mérito, la firmeza, la voluntad.... Aquí la envidia y la mentira me tuvieron encerrado, escribí en la cárcel donde estuvo preso el fraile. Tienen razón los modernos comentadores para decir que Luis de León no estuvo en lo justo al escribir esta décima; no había tal envidia; era una competencia de méritos convertida en guerra a muerte. Tambiéu Fray Luis acudió a la Inquisición algunas veces: no fué una víctima de la Inquisición; lo fué de la profesión que tenía y de la comunidad religiosa de que formaba parte; y, sobre todo, lo fué de su carácter que no puede calificarse de mansedumbre, como lo hace González Suárez. Y hasta su misma larga prisión se debió a la tenacidad fiera con que atendía a su defensa, que obligaba a ir de dilatoria en dilatoria. Con otros fué severa, cruel, abominable, la Inquisición; pero en este caso más bien estuvo complaciente al exculpar al preso y obligar a que se le restituyera en su cátedra y se le rindieran todos los honores, a más de haberle hecho pagar los sueldos del profesorado por todo el tiempo que duró su prisión.

ha podido comprobar que sus obras fueron cuidadosamente escritas y corregidas una y otra vez. No hay que olvidarse que Luis de León sostenía la doctrina de la escritura artística, cuando defendía el romance contra el latín. Hay que poner en las palabras concierto, escogerlas y darlas su lugar. Por eso dice *Azorín* que en Fray Luis de León parece que se nota el esfuerzo—su prosa es recia, resaltante, un poco violenta—escribe; mientras en Luis de Granada todo es fácil, espontáneo, gracioso y elegante. Lo que sí debe aclararse es que el Maestro León, con todo de haber cuidado tanto de la forma y de haber apartado su poesía de «mil malas compañías que se le habían juntado», no tuvo buena suerte, ya que sólo cuarenta años después de su muerte, Quevedo las imprimió, según una de las tantas copias que por entonces circulaban y como una muestra de buen gusto ante el cultismo que aparecía en la poesía castellana.

Posteriormente se han encontrado otras poesías de Fray Luis de León y por esos códices puede estudiarse no sólo la manera de composición de este autor, sino también calcularse cuál era el medio literario de ese tiempo; pues se ve que aun ingenios tan respetables como éste se complacían en matar el tiempo componiendo poesías de circunstancias, acertijos, coplas de pies obligados y glosas profanas, como aquella en

que nuestro fraile glosa los versos que decían: «Vuestros cabellos, señora,—de oro son,—y de acero el corazón», que ha dado mucho que decir a los comentaristas, que han supuesto unos que se trata de una verdadera poesía amorosa, y otros, de un pasatiempo para demostrar la facilidad de la versificación, únicamente.

Todavía no se ha hecho un estudio definitivo acerca de Fray Luis como poeta; pero ello no es óbice para asegurar que esta figura es una de las más extraordinarias dentro de la literatura castellana. Como poeta nadie puede acordarse de las lirás acerca de la vida del campo sin reconocer el caudal de inspiración que se comunica a todos los lectores para anhelar con ellos el descanso, el seguro deleitoso, para el casi roto navío de la vida. Como prosista es uno de los más perfectos de esta Edad de Oro. Además fué escritor místico, teólogo y hombre de ciencia.

Se puede decir que Fray Luis huyó de la paz. Cuando viejo y enfermo debiera haber buscado el descanso, se encontró con las obras de Santa Teresa y con las fundaciones de esta excelsa monja y se puso a editar las obras de la Santa y a defender los privilegios de los carmelitas, habiéndoselas con el mismo Felipe II.

Hasta en los últimos días de su vida explicó en la cátedra de Salamanca, si bien

se manifestaba sumamente cansado. En un documento encontrado en el archivo de esa Universidad, se lee lo siguiente, con referencia a nuestro fraile: «lee de muy mala gana... leya con pesadumbre y aun dixo según todos dizen que más quería ser açacan que no leer a los estudiantes».

Todavía poco antes de morir hizo un último viaje; fué a Madrigal, al Capítulo que celebraban los agustinos. Viejo y enfermo atravesó por última vez las cálidas llanuras de Castilla. El Capítulo le eligió Provincial de Castilla el 14 de agosto de 1591. Nueve días después libró el último combate con la muerte. Falleció a los 63 años de edad.

VIII



SEVILLANOS Y SALMANTINOS.—FRANCISCO DE LA TORRE Y FRANCISCO DE FIGUEROA.—RODRIGO CARO.—FRANCISCO DE RIOJA.—LA EPÍSTOLA MORAL.

El máximo representante de la escuela salmantina es Fray Luis de León; pero a su lado se encuentra un número de poetas que sería bastante para ilustrar toda una época. No es posible detenerse en cada nombre; basta recordar que a esta escuela pertenecen Francisco de la Torre y Francisco de Figueroa, ambos poetas de cultura

clásica y que renovaron en cierta manera la tradición del petrarquismo: galantes, tiernos, sentimentales, son maestros del buen decir, de la elegancia y del buen gusto. De Francisco de la Torre, que ha sido mejor estudiado y que es, por tanto, mejor conocido, se sabe que fué soldado en Italia y en Flandes y que al regresar a España se hizo eclesiástico por la amarga decepción de la pérdida de la novia, casada en su ausencia. Sus poesías responden a su estado de ánimo y son resignadamente melancólicas, ya cuando trata temas queridos, como cuando canta sus amores desgraciados, en evocaciones o en símbolos. Su composición *La Cierva* ha sido copiada en todas las antologías de poesía castellana; pero son, sobre todo, sus sonetos los que guardan una galanura que los hace gustosos aun para los lectores de estos tiempos.

Con mucha razón escribía el hispanista Merimée que un crítico a quien no asustase la paradoja, podía sostener la identidad de Francisco de la Torre con Francisco de Figueroa, tanto se parecen en la manera y hasta en los afectos que cantan; ambos son estilistas y retóricos consumados y dominan la técnica del verso de manera admirable. Pero Figueroa tiene un mérito especial, el de haber descubierto el secreto de la musicalidad del verso suelto castellano, que tan dificultosamente había sido manejado hasta

entonces. Pocas composiciones se conocen de este poeta, el cual también fué soldado en Italia y a quien sus contemporáneos llamaron «El Divino»; afortunadamente el poeta tuvo tanto desdén por su divinidad que cuando se hallaba cercano a la muerte, ordenó que se arrojaran sus poesías al fuego.

Merece también citarse como perteneciente a la escuela salmantina a Francisco de Medrano, quien además de los méritos de poeta clásico suscita un curioso problema de prioridad de inventiva con su soneto a las ruinas de Itálica y con la oda sobre la profecía del Tajo, temas desenvueltos igualmente por Rodrigo Caro y Fray Luis de León.

Estos de pan llevar campos agora
Fueron un tiempo Itálica, este llano
Fué templo; aquí a Teodosio, allí a Trajano
Puso estatuas su patria vencedora.

Todavía podían citarse muchos nombres de poetas pertenecientes a esta escuela, sin contar con códices que van encontrándose en los viejos archivos que están dando a conocer otros poetas que merecieran ser estudiados detenidamente. Pero para hacer el rápido bosquejo que es de nuestra intención sobre los valores de mayor cuenta de los dos grupos, después de habernos referido al *divino* Herrera, verdadero representante de

la escuela sevillana, queremos terminar la revisión deteniéndonos ante dos nombres y dos obras y cerrar el capítulo con la consideración de una que viene a ser el símbolo del florecimiento español, porque tal obra maestra pudo ser escrita por varios españoles de esa época y porque con todo de la celebridad de la composición, su autor es todavía desconocido.

Rodrigo Caro fué un arqueólogo que como un descanso en medio de las excavaciones que efectuaba compuso una poesía, una sola, por la cual ha pasado su nombre a la posteridad. Caro era natural de Utrera, se licenció en derecho y trabajó en arqueología y sobre sus investigaciones de arqueólogo escribió varios y eruditos libros que hubieran sido completamente arrinconados y olvidados si en alguno de ellos no estuviera el poema al que vamos a referirnos. Caro se pasó la vida escribiendo obras de una cansada seriedad; pero también, por amor a su tierra natal, hizo prolijas investigaciones acerca de las antigüedades de Utrera y de Sevilla. En el campo de sus investigaciones encontró las ruinas de Itálica, antigua ciudad fundada por los romanos; no pretendió restaurarla, quiso tan sólo buscar entre las ruinas la tumba del mártir Geroncio. Cansado de sus inútiles investigaciones se sentó una tarde sobre una columna rota y lleno del encantamiento de las ruinas compuso el

esbozo de su magnífica oda que más tarde figuró publicada en el *Memorial de Utrera*. Cuando Caro murió en 1647, a los 63 años de edad, dejó varios manuscritos y entre ellos uno titulado *Días Geniales*, que mandó depositar en la librería de San Alberto, con esta instrucción: «y no se saque della, y allí lo han las personas que tuvieren gusto de leerlo». ¿Quién se acuerda ahora de estos libros, eruditos y sabios, hasta dónde se quiera? Su nombre ha pasado a la posteridad y perdurará en la literatura castellana tan sólo por aquellos renglones que escribió un día en que se hallaba cansado de los trabajos arqueológicos y de su pesquisa devota.

No habrá persona medianamente ilustrada que no conozca esta oda. Es una tan emocionada evocación de una ciudad tragada por las edades y es una obra literaria tan perfectamente concebida, que la crítica se ha detenido con delectación a estudiarla y de paso ha tocado varios problemas inherentes a ella, que son curiosos de considerarlos. No es de suponer que esta oda fuera la única composición de Caro; pues que se vuelve muy duro creer que sea factible componer una obra de forma perfecta sin haber pasado por las dificultades de la iniciación. Tal vez por ser la poesía ajena a sus inclinaciones de arqueólogo, creyó que la oda desentonaba de sus demás obras y apenas la transcribió como ilustración de sus trabajos



de arqueólogo. Pero con todo ello se puede deducir que Caro fué un artista enamorado de la forma, ya que en las dos veces que la silva se publicó en el *Memorial de Utrera*, asoma en diferente versión, y todavía, después, se han encontrado manuscritos en los que se hacen variantes, que son retoques en busca de una posible perfección. «Su obra, escribe Montoliú, es un ejemplo de los milagros que obra la paciente y porfiada labor de lima cuando el que la realiza, consciente de su endeble don poético, es un gran artista que a fuerza de estudio y de constancia puede llegar a suplir, con los recursos de su arte, la cortedad de su vuelo lírico. La obra de Rodrigo Caro es un dechado de plástica perfección, de sabia arquitectura, de estudiado juego de contrastes».

Es curioso leer el comentario que de esta composición hace Manuel José Quintana. Después de decir que todo en ella es grande y majestuoso, el asunto, la idea, la textura, la ejecución, y de examinar el arte con que está compuesta la silva, añade: «¡Qué gravedad y nobleza en aquellas largas estancias donde se espacia a su placer el raudal numeroso de sus períodos poéticos que en ellas se comprenden! ¡Con qué gusto están puestos en medio aquellos tres versos cortos como para amenizar algún tanto con su gracia y armonía la sobrada austeridad que resultaría si todos fueran mayores!

Y en medio de aquella llanura y curso de la versificación, nótese como en la primera estancia le rompe con aquella transposición enfática del principio, y con las bellas pausas y apoyaturas que se ven en la misma estancia, en la siguiente y en los ecos de la penúltima; todas convenientes y propias para expresar ya el dolor que le embarga ya el agolpamiento de los objetos que se le presentan a la vez, ya, en fin, la importancia de la idea a que corresponde la palabra que se para».

Y ahora hablaremos de Francisco de Rioja, excelente poeta de la escuela sevillana. Rioja tiene la luminosidad de imágenes de Herrera, pero su simbolismo es ténue y delicado, así cuando canta a la *rosa*, como cuando hace el elogio del *clavel*. Las imágenes son risueñas, graciosas y aladas; no se está aquí en presencia de un luchador, sino de un hombre tranquilo, entregado a sus meditaciones y que recuerda filosóficamente la brevedad de la vida, mientras se pasea en su jardín de Sevilla. Protegido del Conde Duque de Olivares, el favorito de Felipe IV, Rioja se trasladó a Madrid en donde obtuvo el cargo de bibliotecario y cronista de S. M. Cuando Olivares cayó en desgracia el poeta volvió a su ciudad natal, a buscar un apacible retiro en el que pudiera continuar medi

tando y escribiendo. En veces se detenía ante un macizo de bellísimas flores y como entonces la dicción venía fácil, exclamaba: *Pura, encendida rosa—Emula de la llama—Que sale con el día...—Tiendes aún no las alas abrasadas,—Y ya vuelan al suelo desmayadas:—Tan cerca, tan unida—Está al morir tu vida—Que dudo si en sus lágrimas la aurora—Mustia tu nacimiento o muerte llora.*

Se ha hecho un estudio comparativo de esta hermosa silva con el bellísimo soneto de Calderón sobre el mismo asunto y se ha anotado que ambos poetas cantan el mismo tema y con idéntica intención filosófica; pero que en Calderón la gracia de las flores se marchita ante el sombrío cementerio, lo que hace que el soneto se convierta en una parábola mística para inducir al arrepentimiento a los pecadores: es el clérigo castellano y adusto el que predica para escarmiento de la vida humana. Rioja no lo hace así: si alguna consecuencia se desprende de la brevedad con que la rosa se marchita, que esa consecuencia la saque el lector; más pareciera que el poeta sintiera dolor de que la naturaleza fuera tan inclemente que no respetara la gracia de la flor ni los primores que Amor le concediera, para encanto de nuestros sentidos. Rioja tuvo en su alma la gracia optimista y alegre del andaluz.

En el estudio de la literatura castellana se ha ido a tontas. Sin embargo de los brillantes períodos de esplendor que ha conocido España, no se ha establecido una disciplina de cultura que vaya convirtiéndose en tradición y edificando sin solución de continuidad. Cuando el Marqués de Santillana escribía al Condestable de Portugal, ya no se acordaba de nombre tan glorioso como el de Berceo; los siglos XV y XVI, si bien dieron esplendor al romance, descuidaron por completo la gloriosa poesía épica; y los siglos XVII y XVIII llegaron hasta a olvidar la gloria imperecedera de la Edad de Oro. Ha sido necesario que los eruditos de Alemania, Inglaterra y Francia se preocuparan de Calderón y de Cervantes para que resurgieran esos nombres gloriosos; y solamente ante el afán despertado en Estados Unidos de Norte América por los estudios medioevales, los eruditos españoles han pensado que era un caso de conciencia el de dedicarse a estudiar lo que con tanto entusiasmo hacían los extranjeros.

Estas investigaciones han servido para revelar aspectos insospechados de la antigua cultura castellana, para descubrir muchas obras que permanecían olvidadas y para modificar conceptos y juicios que se tenían con respecto a la mayor parte de los escritores españoles; pero también, en ocasiones, han servido para que con la investigación

prolija, muchos autores se vieran despojados de obras que se les había atribuido; uno de estos perjudicados ha sido Rioja, quien, hasta fines del siglo XIX pasaba por ser el autor de dos obras maestras de la época que estudiamos, de la silva a las *Ruinas de Itálica* y de la *Epístola Moral*. Las investigaciones de Adolfo de Castro y de Aureliano Fernández-Guerra, han venido a despojar a Rioja de esas dos obras, con lo que la gloria de este poeta ha menguado considerablemente, si bien lo que nos queda del poeta sevillano es suficiente para mantenerle en el alto puesto del Parnaso en que se había colocado.

La *Epístola Moral* no tiene todavía un autor conocido; pues que despojado de ella Rioja, ha sido atribuida al P. Estala, a Fernández de Andrada, a Medrano y hasta a Bartolomé Leonardo de Argensola. Admirable época en que se encuentran tantos poetas que todos fueron capaces de escribir esta obra maestra. La *Epístola* es una de las obras más perfectas de las escritas en este tiempo; todo en ella es ritmo, armonía, buen gusto, elegancia; es una obra clásica que tiene todas las proporciones, así en el conjunto como en los pormenores. No hay un verso que pudiera ser deshechado ni alterada ninguna estrofa, menos suprimida. Esta *Epístola* es el evangelio de la modestia, aunque más bien podría llamarse del

desencanto. Sólo un hombre que gozó de los placeres de la vida, de los esplendores de la Corte, de las vanidades de la riqueza y el lujo, pudo haber escrito esta obra llena de un suave pesimismo, que busca el remanso de serenidad, por cansancio y por hastío, antes que por modestia o por desprecio a las vanidades del mundo. ¡Qué valen las esperanzas cortesanas y las prisiones doradas del convencionalismo ante la libertad del ruiseñor que canta en el bosque repuesto y escondido? ¡Qué valen las grandezas del mundo y de la vida si todo pasa y las ciudades y los imperios desaparecen y los hombres mueren? ¡Qué es nuestra vida sino como el heno, nacido a la mañana y seco a la tarde?

Como los ríos, que en veloz corrida se llevan a la mar, tal soy llevado al último suspiro de mi vida.

Es la voz de Jorge Manrique la que se deja oír otra vez con el mismo terror a la muerte, que continuamente hace volver a los poetas castellanos la vista hacia lo alto, hacia el Dios que todo lo puede. Si todo se acaba tan presto para qué ambicionar tanto y halagar a los poderosos y surcar los mares persiguiendo el oro y la plata, como lo hacían tantos hombres que se venían a América por aquel tiempo? Al poeta le basta un



ángulo en los lares, un libro, un amigo y un sueño breve y tranquilo; y no por virtud, sino por cansancio del deleite y como principio de aborrecimiento del vicio; porque todo hombre recorre el mismo camino, en busca de la morada de la paz y del reposo; porque la flor de la inteligencia tiene forzosamente esos períodos antes de madurar: primero es flor; viene después la locura acerba y desabrida de la juventud, para ser, por último, la fruta madura, dulce, perfecta. A esta edad ha llegado el poeta, a esta de la virtud callada, prudente, que imita al pueblo en el vestido y en las costumbres a los mejores. Es Fray Luis de León que canta otra vez la descansada vida que huye del mundanal ruido. Es el *aurea mediocritas* que tanto han ambicionado los grandes desencantados y los luchadores vencidos: una vida mediana, un estilo común, para que quien lo vea no lo note, que en el plebeyo barro bebieron muchos como si fuera vaso Múrino, y en el cristal como si fuera plata neta. Y, después, ¿qué se puede querer ya? Que venga la muerte, escondida, como la quería Santa Teresa, como suele venir en la saeta, no con el ruido que causa el tronar del cañón.

Esta Epístola es la descomposición psicológica del español de ese tiempo, aventurero, esplendoroso, amante del fausto y de la riqueza, que cuando se hallaba hastiado de

los placeres se volvía a la virtud como a un refugio. Este poema maestro durará lo que dure la lengua castellana.

IX

OTROS POETAS.—BALTASAR DEL ALCÁZAR.—
LOS ARGENSOLAS.

Otro poeta sevillano del que hay que recordar con agrado es Baltasar del Alcázar. No siguió el clasicismo italiano y, por tanto, no perteneció a la escuela que acaudillaba como jefe Herrera. Alcázar es un poeta netamente español, de la cepa de Castillejo y de otra más vieja aún, de Marcial. Es el poeta chispeante, que reúne la gracia y la donosura, que no toma en ningún momento la vida por lo tremendo y que tiene en los labios la sal de la risa. Su poesía es un solaz, un descanso, una despreocupación. Alcázar no medita, ni filosofa, ni sueña, ni se convierte: pide todo a la vida, porque sabe que con la vida todo se acaba. En la *Cena* hace el elogio de los manjares apetitosos y de los vinos chispeantes, en la *Vida de la aldea en el siglo XVI* se burla alegremente de todos los convencionalismos sociales y manifiesta su deseo de gozar de los bienes que da el mundo; y, cuando viejo, ríe todavía, por mucho que vea desmoronarse

la casa. Un poeta como éste era temible por los epigramas, si bien procuraba endulzarlos juntándolos a bellos madrigales.

Las escuelas salmantina y sevillana se disputaban por representar a las dos regiones si no más importantes, más extensas del Reino; pero no eran las solas dedicadas al cultivo de las bellas letras y aun más, de las bellas letras castellanas: aragoneses, granadinos, gaditanos rivalizaban en saber y salían de sus provincias con destino a la corte para conquistar un puesto de celebridad; así salieron los Argensolas, Villegas, Gil Polo, Espinel, Barahona de Soto, Juan Rufo, Mira de Amescua y otros muchos.

Aragoneses eran los hermanos Argensolas. Poetas reflexivos, clásicos, de depurado buen gusto, aun cuando no tuvieran la unión lírica comunicativa y sugeridora. El valor de los Argensolas, en los tiempos en que escribían, estaba sobre todo en haberse convertido en el baluarte del clasicismo contra las novedades que iban exacerbándose. Bartolomé decía al Príncipe de Esquilache que no quería imitar el furor petrarquizante, el cual si estornuda Filis lo solemniza en son filosófico.

El Conde de Lemos, que fué un gran señor que protegió a los literatos de ese glorioso tiempo, inmortalizando por este hecho su nombre, ya que en la historia de las letras

tiene que figurar junto a Cervantes o a los Argensolas, llevó a Nápoles a estos notables aragoneses cuando se trasladó con el nombramiento de Virrey: Lupercio tuvo el puesto de Superintendente de la Secretaría del Virreinato, y Leonardo el de Secretario de Estado y Guerra. Es de apreciar este aspecto de la política española que no prescindía de la gente de letras para el gobierno de los pueblos, ni la consideración que los magnates guardaban para las letras. A Nápoles no fueron solamente los dos poetas citados, sino una pléyade de escritores, y aun debía ir Cervantes. Los literatos españoles reunidos en Nápoles fundaron una Academia que la llamaron *de los Ociosos*; a ella pertenecían los Argensolas, Mira de Amescua, Gabriel de Barrionuevo, Antonio de Laredo y Coronel, Francisco de Ortigosa y Gabriel Leonardo de Albión y Argensola, todos ingenios claros y notables en su época.

De la escuela valenciana hay que citar al poeta Gil Polo, flúido y armonioso; de la escuela granadina a Vicente Espinel, famoso tañedor de guitarra y poeta inventor de la décima octosilábica, conocida después con el nombre de *espinela*. De este autor hay que hablar detenidamente al tratar de la novela. El gaditano Mira de Amescua fué ante todo autor dramático, pero escribió también apreciable número de poesías; la Canción que empieza:

Ufano, alegre, altivo, enamorado...

puede decirse que tiene una réplica en el Ananké de Rubén Darío.

X

SAN JUAN DE LA CRUZ

Un capítulo especial en la historia de la literatura castellana corresponde al estudio de los escritores místicos, no solamente considerándoles como fuentes de interpretaciones religiosas, sino como hablistas eminentes que dejaron escritas obras maestras en las cuales el idioma guardará las reservas de su riqueza. Los grandes literatos místicos son incontables en la lengua castellana: contemplativos y dinámicos, oradores sagrados y prosadores profundos, poetas que realzan de manera admirable la misión verdaderamente divina de la poesía.

Tres poetas místicos son notables en esta época literaria: Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Luis de León cantó sin arrobamientos ni éxtasis; se llenaba de la apacible serenidad de los cielos en las noches estrelladas, ansiaba la paz infinita, pero también sentía que sus pies estaban muy pegados a la tierra. La monja andariega no gustaba de

componer versos sino por recreo y solaz, y cuando los hacía los bordaba con antítesis que los convertían en conceptuosos:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

San Juan de la Cruz es diferente: es el poeta estático, que vive solamente una vida espiritual, y que canta, en la soledad sonora, los delirios del amor místico. Como literato es un continuador de Garcilaso y de Boscán; las liras de estos poetas, compuestas al modo divino, forman sus canciones. Es verdad que en ellas encuentra la mística española su más alta expresión; su autor ha seguido el camino de perfección, purgativo, iluminativo, unitivo; pero también hay que decir que la expresión de que se vale tiene la diafanidad de las aguas puras, que conmueven y hechizan. Lleno de la armonía de los libros sagrados, para expresar sus ansias de infinito, revive en sus canciones el simbolismo del Cantar de los Cantares, y así, sus versos pasan a través de los siglos produciendo una dulce emoción en quien los lee o los escucha.

Estas canciones no son el grito desesperado de los visionarios que llevan ofuscado el espíritu con las imágenes de los eternos tormentos del infierno dantesco, sino el

murmullo resignado de quien aspira al amor divino, entre mortificaciones y penitencias, dolores y sufrimientos, que para él son las guías indicadoras del camino que tiene que recorrer para llegar a la unión espiritual a la que aspira.

El lector moderno, que se encuentra a mil leguas de la concepción de los místicos, halla, sin embargo, admirables los versos compuestos por este poeta. De ellos podría decirse lo que Ernesto Hello escribía de Rusbrock: «Su palabra es un viaje que hace por caridad hacia los otros hombres. Pero el silencio es su patria. El esplendor de su lenguaje es la condescendencia de su bondad, la tiniebla sagrada donde extiende sus alas de águila, es su océano, su presa y su gloria».

Escribe en verso porque «sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística... con alguna manera de palabras se pueden bien expresar». Tiene que valer-se de «figuras, comparaciones y semejanzas, porque las almas amorosas antes rebo-san algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios, que con razones lo declaran», porque «los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura... que abreviarlos a un sentido que no se acomode todo paladar», como escribe en el Prólogo del *Cántico Espiritual*.

Cuando se averigua por la vida de este

arrobado escritor y dulce poeta, no se puede menos de seguirle con cierta simpatía de protección: es tan débil, enfermizo y tierno y se ha desarmado tanto para las luchas de la vida, que en cada momento se cree que puede necesitar de nuestro auxilio. Nacido en un pueblo oscuro de la meseta castellana, huérfano desde temprana edad, no prospera en ningún trabajo manual y no puede convertirse en ayuda para su madre, la cual le conduce a la ciudad en busca de la caridad de los hombres. Y encuentra almas compasivas que le facilitan para que aprenda a leer y para que penetre en la clausura monástica a la que siempre había aspirado. A estudiar teología le enviaron los superiores de su orden a Salamanca.

Aquellos tiempos (1564) eran los más gloriosos de la famosa Universidad y de la literatura castellana. Fray Luis de León era profesor de la cátedra de Durando; Grajal explicaba los Salmos y el *Brocense* el libro III de las Metamorfosis de Ovidio. Las guerras de religión que se encendían ya, inspiraban el fervor de los católicos españoles quienes salían a combatir con ímpetu de caballeros andantes. La lectura de libros de caballería y de vidas de santos despertaron la religiosidad activa de Teresa de Cepeda y Ahumada. Carlos V se retiraba al monasterio de Yuste; el Duque de Gandía, ante el cadáver de la amada muerta, se con

vertía; el Greco pintaba su «caballero de la mano al pecho», como el retrato tipo de un místico de la época.

Este era el ambiente en que crecía el fraile poeta. Terminados los estudios en Salamanca tuvo lugar su encuentro con Santa Teresa. La monja abulense andaba por toda España verificando fundaciones, y cuando ya las había hecho en número considerable, emprendió en la tarea de reformar la orden de los Carmelitas que habían mitigado sus ordenanzas en busca de comodidades: la monja quería que se volviera a la antigua austeridad y andaba en busca de buenos religiosos que quisieran ayudarle en su empresa. Juan de la Cruz fué uno de los primeros. Estaba la monja en Medina del Campo, tratando de este asunto, cuando llegó el fraile poeta a ese lugar. Santa Teresa ha escrito: «Poco después acertó a venir allí un padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca, y él fué con otro compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este padre hacía: llamábase Fr. Juan de la Cruz». Santa Teresa tenía entonces 52 años y 25 el fraile. La reforma se comenzó con Fr. Antonio de Heredia y Juan de la Cruz. Ya tengo fraile y medio, solía decir la santa, aludiendo a la poca edad y estatura del último.

Pero esta reforma fué causa para que los carmelitas que no la aceptaron persiguieran

con una crueldad acerba a los otros. Por este motivo fué apresado Juan de la Cruz en 1577. Las comunidades religiosas, en ese tiempo, gozaban de derechos parejos al absolutismo del Gobierno civil; solamente el rey podía haber intervenido en los asuntos que pasaban dentro de los conventos, en los cuales se administraba justicia al gusto de los respectivos superiores. A Toledo fué llevado Juan de la Cruz y allí los carmelitas calzados le pusieron en durísima prisión. Nueve meses permaneció en una carcelilla estrechísima, que no recibía más luz que por una claravoya o saetera abierta junto al techo. Después de la comida, los frailes puestos en rueda le daban disciplina, después de reprenderle por haber aceptado la reforma.

Cuando encontró un carcelero compasivo consiguió que le diera un «poco de papel y tinta», porque quería entretenerse, decía el pobre fraile, componiendo algunas cosas de devoción. Fué entonces cuando escribió las treinta primeras estrofas de su *Cántico Espiritual* y algunas otras poesías. La obra admirable, como otras joyas de la literatura castellana, resultó así concebida y compuesta en una cárcel, que no era dura para él, sino antes deleitosa porque se poblaba en sus arrebatos de místico de todas las hermosuras paradisíacas.

Pudo salir de la prisión casualmente; pero

las persecuciones no cesaron y desterrado partió a Andalucía, lejos de sus pueblos tan queridos de Castilla; pero es indudable, que la naturaleza pródiga del Sur de España acrecentara su caudal de imágenes. En Andalucía terminó el *Cántico Espiritual*, y a los campos de Andalucía deben referirse aquellos hermosos versos que dicen:

Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura,
Y yéndolos mirando
Con sola su figura
Vestidos los dejó de su hermosura.

Cuando hoy se leen las obras de este altísimo poeta se deja a un lado la interpretación mística para balbucir en una soledad sonora con respeto y unción aquellos versos que nos desasosiegan:

¿A dónde te escondiste
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido.
Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes,
aquel que yo más quiero,
decidle que adolezco, peno y muero.

XI

DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

El último gran lírico de la Edad de Oro es Góngora. Su nombre ha pasado a la posteridad entre alabanzas hiperbólicas y denuestos descomunales. Para unos fué el Homero español y para otros un poeta obscuro, loco, causa de la decadencia literaria de España con la creación del culteranismo, que hizo perder la cabeza a todos los que siguieron manejando la pluma después de él. A menudo, en las discusiones que se entablan en España y fuera de España, cuando asoman nuevas escuelas literarias, el nombre de Góngora aparece alineado no solamente junto al del caballero Marino, sino al de Mallarmé, y se lo pondrá, seguramente, junto a Valéry. ¡Qué extraño poder tuvo este poeta para mantener siempre fresca la memoria y moderno siempre el problema estético de su manera lírica?

Paul Valéry es el más grande de los poetas franceses de este momento. También Valéry es un poeta difícil. Por lo mismo, nadie como Valéry para definir sus principios estéticos. «Hay dos clases de obras, dice Valéry: las unas responden a una necesidad existente y son por tanto creadas para el público. Llenan una necesidad y se

puede calcular perfectamente si gustarán o no. Otras obras son ellas las que crean su público especial, excitando primeramente un apetito que no existe y ofreciendo el manjar que satisfará este apetito». Y para comprobar su afirmación cita el caso de Mallarmé, como podía citar el de Góngora. De Mallarmé dice: «No es un autor fácil, o por lo menos así se pretende. Se puede decir que no era esperado y que no hacía falta al público letrado de los años 70 al 90, entre los cuales no faltaban grandes poetas. Y sin embargo, hoy, al llegar al año 31, después de treinta y tres años de muerto el poeta, el pedido y venta de su libro de versos no hace sino crecer, ganando a sus contemporáneos, con la sola excepción acaso de Verlaine. La obra de Mallarmé ha creado, pues, un público, es decir una necesidad». Es claro que estas observaciones sólo pueden ser aplicadas en parte al tratarse de Góngora.

Don Luis de Góngora y Argote nació en Córdoba en 1561. Fué uno de los estudiantes de Salamanca. Abandonó el estudio de derecho para consagrarse a la literatura en la que comenzó por ejercitar primero su ingenio poderosamente satírico. En la pugna regional que existía en la España de entonces, entre Castilla y Andalucía, Góngora era el ingenio vivaz que armado de una vasta ilustración hincaba sus versos mordaces como agujones en los otros ingenios que por

ser castellanos querían levantarse con la primacía de la literatura. Góngora fué el continuador combativo de la escuela sevillana, y su obra, tanto aquella festiva de la primera época, como la grave, docta y difícil de sus años de madurez, no tuvo otro objeto que el de sacar triunfante a la escuela a que pertenecía. Es verdad que el propósito tuvo repercusiones extraordinarias, porque no solamente hizo triunfar a la escuela sevillana, sino que fué el verdadero fundador—lo que quiera que diga Manuel Cañete—de una escuela que no solamente iba a darle gloria y prestigio sino que conseguiría sojuzgar a sus propios adversarios y conquistar a todos los escritores de habla castellana. Desde este momento los literatos españoles iban a ser gongoristas. ¡Que ello fué causa de la decadencia de la literatura? Puede ser. O la necesidad de la literatura existía ya y Góngora solamente la alimentó o el alimento fué superior a la necesidad y con el abuso que de él se hizo se produjo el daño. Es la verdad que han pasado doscientos años después de la muerte de Góngora y el problema estético se halla en pie, y sus obras se discuten y su nombre se cita, no sólo por los críticos españoles sino por los del mundo.

Cañete en el estudio que dedicó a Góngora, con la prevención que se usó en el pasado siglo, dice que «por lo general cuando los



pueblos decaen y se hallan próximos a una transformación de creencias, sentimientos o costumbres, la literatura y las artes se corrompen y dan en deplorables extravagancias... Góngora es el símbolo del churriguerismo literario español, como Ronsard lo es del francés, como lo es del italiano el caballero Marino». Símbolo de decadencia es Góngora para este crítico, mientras Juan Millé y Jiménez estudia la decadencia dando al problema mayor amplitud. Los grandes ingenios de la Edad de Oro se agolpaban en las postrimerías del siglo XVI. Para este tiempo se había cerrado ya la edad heroica de las fabulosas conquistas. Todos los pueblos han sido descubiertos y conquistados por los españoles; los nombres heroicos se ostentan en las diferentes regiones de España. Desgraciadamente se ha querido levantar un edificio de proporciones colosales y las fuerzas han fallado al fin. Es la misma historia rediviva de la construcción de la torre de Babel en la que no hay para creer que la confusión de las lenguas haya sido la causa del fracaso sino el desgarramiento económico. En esta torre de Babel levantada por España reinó la miseria después de los esfuerzos inteligentes de los primeros Austrias y entonces llegó la decadencia.

Cuando los españoles que se habían cubierto de gloria en Italia y Flandes, en América y en Oceanía, sintieron que la glo-

ria no era suficiente para mantenerles y que el hambre iba matando su gallarda actitud, como los ricos venidos a menos, quisieron escapar de la realidad y en lugar de entregarse a los estupefacientes, se entregaron a la contemplación: unos tendieron su aspiración al cielo y otros se contentaron con volver la vista al pasado en el cual los héroes fabulosos hacían las mayores hazañas. «España, hasta entonces país de conquistadores, va a convertirse en país de poetas... Y he aquí que en el alma de la mayor parte va infiltrándose una cierta laxitud, un cierto desgano por la acción. El español, hasta entonces predominantemente activo, se va a trocar en imaginativo y, acaso, para consolarse de la ruina inminente de su imperio que se cae a pedazos, va a dedicarse a cultivar en su jardín, a la sombra de esos muros que se derrumbaban, la flor maravillosa del arte. ¡Evocación de un pasado glorioso, que tenderá sobre los agrietados muros de la suntuosidad de un tapiz!»

De esta escapada de la realidad nació, según Millé, el portentoso florecimiento del romancero artístico, en el que tomaron parte los poetas de mayor fama de ese tiempo, Lope, Quevedo, Góngora, y sus romances eran cantados por el público, porque el poeta daba al público la droga que le faltaba, el alimento que necesitaba. Fue un tiempo

de compenetración entre los poetas y el pueblo.

Pero todo esto en cuanto al espíritu público en general, que el caso de Góngora es particularísimo y si se encuentra englobado dentro de las conclusiones históricas a que se han llegado o se pueden llegar, su manera es propia, su modalidad es especial y las fuentes de que procede españolas son. Desde los tiempos de la formación del idioma dos tendencias se combaten constantemente: la del pueblo y la de los cultos; una misma idea se expresa con dos o más palabras, según en su formación intervengan el pueblo o los cultos, que en ninguna época dejaron de existir; pues que ya en época de los romanos España dió poetas y filósofos que se cubrieron de gloria escribiendo en latín. Alguna vez las dos corrientes reúnen sus caudales para producir la armonía de la prosa inmortal de Cervantes; pero en la mayor parte de los casos los escritores de tendencia popular van por un lado, mientras los cultos siguen el suyo. Hace notar Américo Castro que la tendencia culta se desenvuelve en el siglo XVI, en la obra de Herrera, «poeta sevillano, que piensa que se puede escribir al mismo tiempo latín y romance, y que se divierte en construir frases cuyas palabras pueden interpretarse tanto en castellano como en latín». Esta exacerbación de lo culto, hace notar el escritor citado, culmina en el

espíritu gongorino. «Muchos creen, y esta es una ingenuidad de los historiadores, que llegó un día en que Góngora perdió la razón y se dió a escribir versos de estructura absurda, latinizando vocablos que el pueblo no entendía.—La obra de don Luis de Góngora no es ningún arretrato de locura, como algunos no se han cansado aún de repetir; es la sublimación de una tendencia que venía derechamente de la época renacentista».

Entendido así el nacimiento del gongorismo, veamos ante todo el desenvolvimiento de la obra poética para entrar al fin al examen técnico de la manera culta empleada por el poeta en los últimos tiempos.

Góngora fué sobre todo un ingenio festivo y satírico, que se amoldaba perfectamente al ambiente de la docta ciudad en que estudiaba. Ya escribía el mexicano Alarcón, en la *Verdad sospechosa*: *En Salamanca, señor,—son mozos, gastan humor,—sigue cada cual su gusto;—hacen donaire del vicio, gala de la travesura,—grandeza de la locura:—hace, al fin, la edad su oficio*. En este ambiente, las dotes naturales de Góngora tuvieron ancho espacio para lucirse espléndidamente. Fué entonces cuando escribió muchísimas de sus poesías satíricas, gracejo que en veces llegaba a la ofensa, según se lee en la *Vida mayor*. Más tarde al acordarse de estas poesías se contristaba y decía que el alivio que les quedaba a los lastimados

de la sátira era advertir que siempre los consonantes se visten de la mentira. Pero hubo muchos de sus partidarios que le preferían como poeta satírico. «Si don Luis no hubiera dejado el zueco, decía Angulo, el primer hombre fuera de nuestra nación en lo burlesco y satírico. Por haberse calzado el coturno ha perdido con muchos lo ganado, y yo soy uno de ellos». Lo que sí puede afirmarse es que las sátiras que por entonces escribió le causaron enemistades, muchas de las cuales perduraron toda la vida y algunas de ellas se exacerbaban con los años.

Modernas investigaciones han venido a probar que la pugna que existió siempre entre Góngora y Lope de Vega, por ejemplo, data desde los primeros años y que muchos de los romances escritos por los dos poetas no tenían otro objeto real que el de atacar y defenderse, bajo la alegoría legendaria en que los romances se envolvían.

Es sabido que el mayor auge del romance artístico tuvo lugar a fines del siglo XVI. Los romances nuevos, como los antiguos, como los poemas de gesta, se hicieron para que fueran cantados; así, pues, muchos romances se popularizaban por el sentido de ellos y por lo bien que estaban compuestos, como por la mayor o menor belleza de los *tonos* o *sonadas*. Juan Rufo decía que «un mal poeta era tan confiado que para que sus letras se cantasen y llegasen a noticia de

todos, tenía muy a su costa granjeado cierto músico, que de sol a sol se las componía a tres voces, y como los *tonos* eran buenos y nuevos, no resonaban otra cosa en la corte sino la tempestad de estos cantares. Y tratándose del artificio del músico y de cuán bien premiado era del poeta por aquella ocasión, respondió: «El se lo paga, porque le hace majadero a tres voces».

Por estas circunstancias la difusión del romance tenía la más grande importancia, porque era la manera también de difundir las quejas o las lamentaciones de los poetas. Los romances artísticos, como nos lo prueba una crítica de Góngora contra Lope, no resucitaban los asuntos ni a los héroes de gesta: disfrazaban bajo un nombre morisco los anhelos amorosos del autor o envolvían bajo parecidas imágenes la sátira contra algún personaje de la corte o contra algún poeta enemigo. Se ha publicado un libro entero para probar como muchos de los romances de Góngora y de Lope no eran sino las piezas de ofensa y de defensa con que se mortificaban estos dos poetas, que no pudieron sufrirse en ningún tiempo. Y aun se cree que el *Entremés de los Romances* se compuso por Góngora para ridiculizar a Lope, quien al regresar maltrecho de los molinos de viento de la Armada Invencible encontró a su Filis con otro amante, desdén que le hizo perder el juicio. Si Góngora no

es el autor de esta pieza burlesca es constante que son muchos los romances de Góngora que se encuentran incluidos en el *Entremés*, que por otro lado puede ser considerado como el esquema de la obra inmortal de Cervantes.

La fama de poeta comenzó para Góngora desde muy joven. Se recuerda que Cervantes en el *Canto de Caliope* le llama «raro ingenio sin segundo». Y muy joven era cuando ya con las órdenes menores y en disfrute de un beneficio en la catedral de Córdoba tuvo una cuestión con el Obispo, quien abrió un capítulo de cargos entre los cuales figura el vivir como muy mozo (tenía 28 años), andar de día y de noche en cosas ligeras y escribir coplas profanas. Góngora, que, más que defenderse, parece burlarse de la acusación, anota Alfonso Reyes, contestó: «Que aunque es verdad que en el hacer coplas ha tenido alguna libertad, no ha sido tanta como la que se me carga; porque las más letrillas que me achacan no son más, como podría V. S. saber si mandase informar de ello; y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Theología me disculpa por mejor ser condenado por liviano que por hereje».

La crítica tradicional, siguiendo a un crítico de la época gongorina, a Cascales, dice que el «ángel de la luz» hace perdonar al «ángel de las tinieblas», para dar a entender

que hay dos maneras en la concepción estética de Góngora; que en la primera época fué un poeta claro, para convertirse después en el poeta obscuro, anatematizado por los críticos, por los «patos del agua chirle castellana», como escribió Góngora. Pero esta afirmación, que ha llegado a ser un lugar común, puede desvanecerse fácilmente así con el estudio de los sonetos como de los romances, de esos romances que anduvieron en boca del pueblo y que acaso contribuyeron más para difundir la fama de que gozaba Góngora entre la gente culta. Es indudable que con el andar de los tiempos la concepción estética adquirió amplitud y firmeza respecto de lo que comenzó siendo una acusada tendencia, una modalidad propia y personal y que entonces Góngora perfeccionara su maestría y aquilatara sus procedimientos «con la práctica de su sensibilidad y de su arte, mas pretender un cambio de estética en sus usos poéticos, radical y equivocado, y precisamente en el momento en que su sensibilidad debía tocar la meta, es inadmisibile y, aun más, adscribiéndole cronológicamente a la publicación de tal libro o cual poema», escribe el moderno comentador José María de Cossío, quien añade: «es el romance el género más expuesto al declive palabrero e indeciso, a la incontinencia realista y prosaizante».

Además, en el caso de Góngora, no se

trataba de un fenómeno particular sino de algo universal, que Menéndez y Pelayo explica como una reacción contra el cansancio artístico que en el público producía las anteriores escuelas literarias, y que asimila «a una especie de pesadilla poética que no era clásica, porque conservaba todos los resabios de las cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la falsa Edad Media».

En realidad este cansancio de las fórmulas establecidas es el que provoca el cambio, la revolución en las escuelas literarias y, sobre todo, la aceptación por parte del público, el cual, como dice Valéry, si al principio encuentra difícil la lectura, poco a poco va acostumbrándose, en este caso, a la manera elíptica, a la estructura de la frase voluntaria, despreciando la frase automática y llegando a convertir la atención como algo indispensable para el goce literario. De esta manera la lectura de las obras de expresión directa y de sustancia inmediata, le parecen insípidas y despreciables en comparación con las obras de espíritu concentrado.

II

Tres maneras distinguen en Góngora algunos historiadores de la literatura: discípulo de Herrera en las primeras composiciones, sería esta su primer manera; vendría después la culterana que es la que revolucionó la época y produjo el fenómeno literario que es estudiado hasta estos momentos; la tercera manera formarían sus composiciones de estilo popular. La división es más sistemática que real, pues que si se examinan bien las obras de este poeta, habrá que convenir en que la finalidad del conocimiento de lo absoluto por medio de las palabras, como dice Zadislas Milner, tuvo su origen en Herrera, el poeta de la forma y de la expresión culta y que, por lo mismo, sólo puede medirse un matiz de intensidad a través de toda su obra. Hay críticos que aseguran que el esfuerzo más típicamente gongorino hubo de hacer en los Romances, que son los que vulgarmente se han salvado del culteranismo en concepto de quienes no han podido transigir con el sabio esfuerzo de concentración de Góngora.

Los contemporáneos de Góngora hicieron ya la división de dos épocas en su manera de escribir; el crítico Cascales, coetáneo del poeta, habló ya del ángel de luz y del ángel de las tinieblas. Parece que también esta

distinción es arbitraria. Góngora practicó sus principios estéticos desde sus primeras composiciones; sólo que hay dos clases de obras que le preocuparon como a poeta, la una volandera, destinada a la sátira, a la polémica o a que sea puesta en música popular, a la que tan aficionado era el autor; mientras la otra obra era el motivo constante de su preocupación, la que limaba y corregía de manera incansable, en su delirio de perfección, y, de este modo, sus principios poéticos tenían que manifestarse en estas obras y no en aquellas salidas por amor a las circunstancias y de las cuales se olvidaba él mismo.

Góngora tuvo la obsesión de lo perfecto y como todos los grandes poetas aspiraba tocar alguna vez a ello, razón por la que nunca llegó a publicar ninguna de sus obras. Las letrillas y los romances eran recogidos por los amigos o por los admiradores, quienes los hacían circular en copias más o menos fieles y productivas para los coleccionistas; y aquellas otras obras en las que ponía toda su atención, eran conocidas por los amigos también, pero nunca las dejaba de la mano, corrigiéndolas y limándolas constantemente, de manera que en vida del mismo autor circulaban varias versiones. No es posible, pues, establecer hoy un texto que no induzca a error en el juicio; además de que muchas de las obras que pasan por ser

de Góngora, deben pertenecer a poetas de su escuela o a poetas que tuvieron una manera exterior parecida, ya que se ha dado el caso de atribuir a Quevedo muchos versos de Góngora, y ya sabemos que uno de los mayores adversarios de la escuela de Góngora fué el autor de la *Culla latiniparla* y de otras obras que no tuvieron más objeto que desacreditar a Góngora y al culteranismo. Y sin embargo, Quevedo era el jefe reconocido de otra tendencia literaria que se llamó el conceptismo, cuyas peculiaridades exteriores debieron ser similares a las del culteranismo para que versos del uno fueran atribuidos al otro poeta.

¿Qué eran el culteranismo y el conceptismo? Menéndez y Pelayo, el sabio autor de las *Ideas estéticas*, cuando llega a este capítulo y examina los desastrosos efectos que el culteranismo produjo por más de un siglo en la literatura española, dice: «Confúndense generalmente dos vicios literarios distintos y aun opuestos, el vicio de forma y el vicio del contenido, el que nace de la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción, y el que vive y medra a la sombra de la sutileza escolástica y de la agudeza de ingenio, que adelgaza los conceptos hasta quebrarlos y busca relaciones ficticias y arbitrarias entre los objetos y entre las ideas. Nada más opuesto entre sí que la

escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas. Al revés: el caudillo de los conceptistas no presume de dogmatizador literario, forma escuela sin buscarlo ni quererlo. Sigue los rumbos excéntricos de su inspiración, que crea un mundo nuevo de alegorías, de sombras y de representaciones fantásticas, en las cuales el elemento intelectual, la tendencia satírica directa, si no predominan, contrapesan a lo menos el poder de lo imaginativo. Quevedo no hace versos por el solo placer de halagar la vista con la suave mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo*: acostumbrado a jugar con las ideas, las convierte en dócil instrumento suyo, y se pierde por lo profundo como otros por lo brillante».

El sabio maestro que «supo ceder con cierta generosidad hasta donde se lo consentían sus tradiciones y sus experiencias intelectuales», según frase de Alfonso Reyes, supo también fijar los términos entre los cuales debía circunscribirse la apreciación para que el lector moderno no confunda dos tendencias que han pasado a la posteridad con el carácter de malditas. Menéndez y Pelayo,

al referirse a Góngora, se detiene en los cargos que el sevillano Jáuregui hacía en aquella misma época: la falta de ideas entre la frondosidad de la metáfora.

En los mismos tiempos en que vivió Góngora, los enemigos que eran muchos y por varios conceptos, le atacaron despiadadamente, en una discusión que alguien ha calificado de pleito de verduleras. Muerto el poeta y publicadas las obras, la polémica se renovó con mayores bríos y en ella tomaron parte los ingenios más notables de la época. Se puede decir que esa discusión dura todavía.

Veamos lo que la obra de Góngora es para unos y otros. Cuando el poeta vivía solicitó la opinión del muy sabio y autorizado cronista de su Majestad, el orientalista y helenista Pedro de Valencia; acaso quería escudarse con la opinión de un hombre que en materia de erudición y gusto era una autoridad entre sus contemporáneos. Valencia no le fué enteramente favorable en su respuesta, ya que «reconociendo y admirando su ingenio *nativo, generoso y lozano* y concediéndole la prez entre todos los modernos, lamentaba que hubiese pecado, no de soltura descuidada, sino de cuidado y afectación nimia. huyendo de las virtudes y gracias propias de su estilo y obscureciéndose tanto que arredraba de su lección, no solamente al vulgo profano, sino a los más pre-



ciados de doctos: error nacido de trasponer los vocablos a lugares en que no lo sufre la *phrasis* de la lengua castellana, ya de introducir vocablos peregrinos, latinos e italianos, ya de no guardar la analogía y la correspondencia en las metáforas» (M. y Pelayo).

Esta crítica de Valencia, como fué pedida particularmente, no se la conoció entonces. Parece que Góngora aceptó algunos de los consejos de Valencia y modificó varios de sus versos.

Francisco de Cascales decía de Góngora que era «el cisne que mejor ha cantado en nuestras riberas»; pero declaraba vicioso el *Polifemo* y las *Soledades* por no ofrecer sino *palabras transformadas, con catachresis y metáforas licenciosas*. «Que si yo no las entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de las plantas, animales y piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido... Que hable el poeta como docto, consiéntolo y apruébolo, y es bien que ya por la divinidad de la poesía, ya porque los poetas son maestros de la filosofía y censores de la vida humana, hablen en sublime estilo y toquen cosas arcanas y secretas... Pero la poesía culta ninguna doctrina secreta tiene, sino sólo el trastorno de las palabras, y el modo de hablar peregrino y jamás

usado ni visto en nuestra lengua ni en otra vulgar... ¿Hemos de traer atada al cinto la Sybila Cumea, que nos lleve por aquellos soterráneos y nos diga qué países y gentes son aquellas y qué moneda es la que allí corre?... Estas nuevas y nunca vistas poesías son hijas de Mongibelo, que arrojan y vomitan más humo que luz».

Ecuánime y claro es el *Discurso Poético* y lleno de comedimiento el *Antídoto contra las soledades* del sevillano Jáuregui. Al referirse al culteranismo examina las causas del desorden y la obscuridad, y son notables las observaciones que va haciendo. Dice de los culteranos que *en vez de sacar del idioma el licor que buenamente puede exprimirse, le hacen verter hezes y amarguras, como a la naranja... Así vienen a ser... siervos y esclavos de la locución, que los desvía y los arrastra donde quiere, habiendo de ser dueños y señores para servirse de ella con magisterio. El último material en la ejecución de labores poéticas deben ser las palabras... Aun no merece el habla de los cultos en muchos lugares nombre de obscuridad, sino de la misma nada... Ellos mismos, al tiempo de la ejecución vieron muchas veces que era nada lo que dezían, ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico, y a trueco de gastar sus palabras en breve término, las derramaron al aire, sin consignarlas algún sentido».*

Lope de Vega fué el gran enemigo de Góngora y de su escuela y no solamente se cruzaron sonetos y romances como dardos envenenados, sino que alguna vez Lope empleó la crítica desde lo alto. Al Duque de Sessa que le pidió su parecer acerca del culteranismo, le decía: «todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los substantivos... Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración; pero hacer toda la composición figuras, es... hacer un rostro colorado a manera de los ángeles de la trompeta del juicio o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación... Si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, sino fealdad notable».

Quevedo fué otro gran enemigo de Góngora, solamente que, detestando el culteranismo, llenaba sus escritos de conceptos y de una erudición indigesta, pero que con todo se los lee con agrado a causa de la vivacidad y de la agudeza que no llega a perderse aun para el lector descuidado. *La Perinola*, *La culta latiniparla*, *La aguja de navegar cultos con la receta para hacer soledades en un día* son obras que, aun salidas de la cuestión, serán perdurables en la literatura. Sobre todo hay que acordarse

que provocando la reacción contra el culturanismo, Quevedo editó los versos de Fray Luis de León y de Francisco de la Torre.

Otro contradictor de la escuela fué el portugués Manuel de Faria y Sousa, literómano de no muy sentado juicio que combatía a Góngora, no por razones de gusto, sino por celos de la popularidad del poeta cordobez, a quien Faria, en su alocada opinión creía que podía perjudicar a Camoens, su ídolo. Contra Faria escribió, más tarde, el peruano Juan Espinosa y Medrano, un *Apologético*, «uno de los frutos más maduros de la primitiva literatura criolla» (M. y Pelayo), en la que arremetió con mucho donaire y fortuna contra el chiflado portugués, descendiente, según él, del Faráh del *Libro de los Reyes*.

Graves y doctos varones eran los que se opusieron a la obra de Góngora quien, como veremos, no tuvo defensores a la altura de los atacantes. Sin embargo, la obra de Góngora, lejos de decaer, a medida que se la combatía, era estudiada con mayor empeño y con más apasionado interés. «En los colegios (hasta en los de jesuitas) se recitaban de memoria el *Polifemo* y *Las Soledades*» (M. y Pelayo) y esta última obra fué comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Iliada*, dice el mismo crítico. El gongorismo, que era un patrimonio de cultos, tenía con todo un atractivo singular que ha-

cía que se contaminaran de su manera todos los escritores de ese tiempo, hasta los mismos contradictores, como Jáuregui y Lope, y ganaba los púlpitos de las iglesias, en los cuales, como decía Gracián, lanzaban «sus alegorías frías y metáforas cansadas, de las que hacen soles y águilas los santos, mares las virtudes y tienen toda una hora preocupado el auditorio pensando en una ave o en una flor».

Dado este entusiasmo comunicativo, los defensores y apologistas no podían menos de ser innumerables. Y lo fueron. Quizá entre todos ellos logren hacernos ver la excelencia de este célebre poeta, antes de irnos a la interpretación moderna, que se puede decir que está surgiendo en estos precisos momentos, provocando otra vez la actualidad del fenómeno literario con el mismo entusiasmo con que se lo había olvidado.

III

Antes que la opinión de ningún comentarista hay que citar el curioso documento en el cual el mismo Góngora se refiere a sus obras, se defiende de los cargos que se le hacen y explica sus tendencias. No puede habernos quedado documento más precioso. En contestación a una crítica malévola y anónima, Góngora escribió a un amigo la

siguiente carta: «Para quedar una acción constituida en bien, su carta de Vm. dice que ha de tener *útil, honroso y deleitable*. Pregunto yo: ¿Han sido útiles al mundo las poesías y aún las profecías? (que *vates* se llama al poeta como al profeta). Sería error negarlo, pues dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquier estudiante de estos tiempos. Y la oscuridad y estilo intrincados de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fué tan claro como se ve, y tan oscuro en las *Transformaciones*), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así, en la lectura superficial de sus versos, no pudo entender. Luego has de confesar que tiene *utilidad* avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará Vm. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y destruir lo misterioso que encubren.—De *honroso*, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida por los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina, a quien no he quitado los artículos, como le parece a Vm. y a esos señores, sino excusándolos donde no necesarios; y así gustara me dijese en dónde faltan o qué ra-

zón de ella no está corriente en lenguaje heroico (que ha de ser diferente de la prosa, y digno de personas capaces de entendedelle), que holgaré construírsele, aunque niego no poder ligar el romance a esas declinaciones... De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda... *Delectable* tiene lo que en los puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento, descubierto lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada sino es la primera verdad conforme a aquella sentencia de San Agustín: *inquietum est cor nostrum donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto».

He aquí explicada por el poeta la parte formal, de la manera que aplicaba a los versos heroicos, sobre todo; esto es, decir en aquellas composiciones que por el asunto que contenían ponía una particular delecta-

ción en hacer obra excelente y cuidada y sobre las cuales volvía una y otra vez, en desesperado trabajo de lima, con el afán de perfección. Aquí se ve que la obscuridad de la que se le acusará desde entonces, era buscada, y más que buscada, rebuscada, como diría Darío, y el motivo para este método de composición es el mismo que siglos más tarde va a aducir un poeta moderno, también difícil o dígase obscuro: Paul Valéry. La expresión estilizada y compuesta con fina elegancia, tiene por objeto elevar al lector a la comprensión de los escritos que no se prestan al manoseo indiferente del lector acostumbrado a la vulgaridad y a darse cuenta del contenido de una obra con el rápido voltear de las hojas.

Por anticipado, Góngora se defiende en esta carta de dos cargos que se le iban a hacer después. «El último material en la ejecución de labores poéticas deben ser las palabras», decía Jáuregui, mientras Góngora, como Mallarmé más tarde, tendrá el culto del vocablo, ya por la significación, como por la forma. Menéndez y Pelayo, como otros críticos del gongorismo, han tachado la poesía culta de vacua y han dicho sobre todo que las *Soledades* han sido compuestas sin ninguna armazón de ideas. Góngora les contestaba también por anticipado cuando decía que sus versos serían entendidos por quien tuviera capacidad para

quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren.

Por supuesto que esto no es, no puede ser todo el gongorismo; son los caracteres externos, inmediatos, en los que iba a fundarse la crítica y la defensa de la manera de este poeta verdaderamente raro: a Góngora se le acusó y se le continúa acusando de oscuridad o reconditez de la metáfora, de la cantidad de neologismos rebuscados y del hipébaton caprichoso. Y se puede decir que solamente a estos cargos se refiere el poeta en su carta: es oscuro, pero lo es a sabiendas, porque así debe ser el lenguaje heroico, con lo que se obtiene la educación del lector el cual obligándose a un trabajo de especulación, afina el espíritu y la inteligencia.

El verso debe ser construido diferentemente de la prosa, dice Góngora, coincidiendo también con la apreciación moderna de Valéry, el académico francés a quien recibía Hanoteaux con un discurso que principiaba con estas palabras: «es Ud. un autor muy difícil». «No hay voluntad de oscuridad, decía Valéry a Lefèvre, sino simplemente voluntad. Todos los autores que toman profunda conciencia del trabajo de composición... tienden invenciblemente a eliminar de sus escritos lo que les parece sin valor, por no haberles costado ningún esfuerzo y todo aquello que creen que el lec-

tor podría producir o reconstituir... La causa del efecto de oscuridad, la causa *interesante* es el trabajo acumulado. La atención y la reflexión pueden *siempre* complicar un pensamiento; no pueden *siempre* simplificarlo. Acontece que la acumulación de ensayos conduzca a la simplicidad; pero la simplicidad de la expresión es relativa al objeto que tiene que expresarse como también a las condiciones de la forma. Es suficiente pensar en las exigencias del arte de los versos, en la dificultad singular que propone este arte de llevar a la vez dos desenvolvimientos, independientes el uno del otro por su naturaleza, el uno que sea *continuadamente* musical, y el otro que construya por imágenes e ideas un estado psíquico para comprender que las soluciones *simples* de este problema son excepcionales».

Es curioso observar como a través de los siglos el mismo asunto es tratado por dos poetas de temperamentos afines. Es seguro que Valéry acaso no conoce la obra de Góngora y menos la opinión de éste acerca del verso concentrado. Y sin embargo sus afirmaciones tienen varios puntos de contacto.

Los mayores ingenios de la época salieron al frente de Góngora y si éste no hubiera contado sino con los defensores, mal se hubiera encontrado en la empresa, porque en verdad fueron inferiores a sus contrarios. Salcedo Coronel, Pellicer, Salazar Mardo-

nes, Díaz de Rivas escribieron desesperadamente obras de obras para hacer admirar la excelencia de la poesía gongorina, para defenderla de los cargos que se la hacía, para analizar cada una de las obras, verso por verso. Pero es la verdad que unos y otros se detuvieron tan solamente en la cuestión externa del poema y en la tacha de oscuridad. Y a ello redujeron también los defensores su trabajo, tratando de comprobar que esta manera formal había sido usada por los poetas latinos, circunstancia que les hace amontonar citas que se revuelven y confunden.

Hay que citar con especialidad a uno de los defensores de Góngora, al peruano Juan de Espinosa Medrano, *el Lunarejo*, aquel que escribió el *Apologético*, que tenía por principal objeto el de combatir a Faria y Sousa, de quien se burló donosamente.

Y después llegó el ruidoso triunfo de Góngora o más bien dicho del gongorismo, pues que Góngora murió en 1627. El triunfo fué grandioso, ya que bajo el encanto del gongorismo cayeron hasta los mismos contradictores y el público en general se contagió de su manera literaria. América se llenó de poetas y oradores culteranos; es decir que cuando la imitación llegó hasta nuestras playas era porque la expresión gongorina se desbordaba en España.

Todo el siglo XVII conoció el incontestable

ble reinado del gongorismo; pero el culto que se le rendía era tan apasionado, y la sabia concentración del maestro se había vuelto tan oscura, ininteligible y hasta disparatada, que se impuso una justa reacción. Se revisaron los cánones poéticos y en un anhelo de regresar a la serenidad clásica, se condenó el gongorismo, sin hacer ninguna salvedad, al olvido y al desprecio. Desde este momento el nombre de Góngora entró a formar parte de los malhechores literarios, como se les consideraba en los tratados de literatura, según lo recuerda Remy de Gourmont en sus *Promenades Littéraires*. De la celebridad de más de un siglo no quedó sino un nombre que confinaba con el ridículo: el gongorismo.

Y el olvido parecía irremediable cuando Rubén Darío, primeramente, en la revolución literaria que desencadenó en España y en la lírica española, invocó el nombre de Góngora, para ser después estudiado minuciosamente por el gran escritor mexicano Alfonso Reyes, quien en 1910 dedicaba un fervoroso estudio al poeta español, en *Cuestiones Estéticas*, estudio que tuvo continuación en varios trabajos publicados en aquellas revistas especializadas en altos temas de investigación literaria, como la *Revista de Filología* y la *Revue Hispanique*.

Pero el impulso no fué solamente de América sino también de otras naciones euro-

peas. Fouché-Delbosc, Lucien Paul Thomas, Fitzmaurice-Kelly, Stanley, han vuelto a traer a la discusión el nombre de Góngora y su manera poética. También en España la reacción se presentó con todos los visos de una reparación, y los escritores jóvenes han tomado a su cargo el estudio de las obras de Góngora con criterio contemporáneo, para la glorificación de este poeta verdaderamente genial. El tercer centenario de la muerte de Góngora fué celebrado con toda pompa y dignidad.

Veamos, pues, cuál es el criterio de los modernos críticos respecto del poeta y de sus obras.

Para Alfonso Reyes, toda escuela poética revolucionaria afecta ciertos convencionalismos de técnica, a los que parece conceder un valor ritual. Estas particularidades enteramente exteriores son practicadas devotamente por todos los afiliados a una escuela, para tener este punto de contacto. El cultismo, en este aspecto, consiste en el uso de ciertos giros y de ciertos vocablos, uso que fué practicado por los afiliados a la escuela con exageración que los volvió ridículos en muchos casos y que fué la piedra de toque de la crítica satírica.

El gongorismo tenía la complejidad del estilo, el esfuerzo de reminiscencias eruditas con que producía cada metáfora, la sintaxis descoyuntada—que tendía siempre a alejar

los términos inmediatos de la frase—, la extrañeza de las palabras y la sutileza ideológica. Estos fueron los caracteres externos en los que sobre todo se fijó la crítica del siglo XVII.

Muchas de las oscuridades de la obra gongorina se deben al constante anhelo de su autor de corregirlas, al delirio de perfección que tienen todos los poetas de estética concentrada y a consecuencia del cual, el poeta, buscando la pureza de cada rasgo particular, va perdiendo la conciencia general de la obra; da un valor sagrado a las minucias y nunca le satisface lo hecho; del acierto en una palabra sólo, exige el derecho a la inmortalidad, y todos los días sustituye esa palabra con otra que le parece mejor. Góngora corregía incesantemente sus poesías.

Estas observaciones se ven confirmadas con lo que escribe el autor del *Escrutinio*: «Daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Enmendaba, si había qué, sin presumir: tanto que haciendo una nenia a la traslación de los huesos del insigne castellano Garci Laso de la Vega a nuevo y más sumptuoso sepulchro por sus descendientes, una de sus coplas comunicó, y el que la oió respondió con el silencio. Preguntóle don Luis: *¿Qué? ¿No es buena?* Replicósele: *Sí, pero no para don Luis.* Sintiólo con decirlo: *Fuerte cosa, que no basten quarenta años de aprobación para*

que se me fie? No se habló más en la materia. La noche de este día se volvieron a ver los dos, i lo primero que don Luis dixo fué: *¡Ah, señor! Soy como el gato de Algalia, que a azotes da el olor. ¡La está diferente la copla. I assí fué, porque se excedió a ssí mismo en ella.* —«Solía decir: *el mayor fiscal de mis obras soi yo. Otras veces dixo: Deseo hacer algo, no para los muchos. I veinte días antes de su muerte se le oió: Ahora que empezaba a saber algo de la primera letra en el A B C me llama Dios? Cúmplase su voluntad. Repárese en la modestia*».

Estas anécdotas podrían ponerse al lado de otras de Mallarmé; ambos poetas torturados e insatisfechos de sus obras.

Pero, ¿y las cualidades? Además de las condiciones externas en que podía ser común el culteranismo con el conceptismo, el precipitado que deja la lectura de Góngora es el de la elegancia, la pureza artística, el anhelo de aristocrática perfección, que hacen de cada uno de sus versos, aislados, maravillas de belleza en tantas ocasiones y de los cuales había de surgir para los poetas españoles todo deseo de perfección aristocrática y todo odio a los lugares comunes.

La tendencia gongorina de huir hasta de los nombres de los objetos y de envolverlos en perífrasis, es también tendencia para ir caminando sobre las puras cualidades de

color y de sonoridad que tienen las cosas. Los nombres de los objetos no son elocuentes. Gastados en el uso diario no traen a la mente sino la significación vulgar, que no corresponde siempre a la insinuación que persigue el arte. Por eso el gongorino va a los atributos de color y de ruido que desprende de los objetos, y por eso su realización de lirismo es de música y de color, de aquellas cualidades que más fácil y naturalmente penetran al ser y lo impresionan como bellezas. Góngora es el maestro rico de luz en los paisajes, plástico y ágil de palabras, sabio en movimientos y animaciones. Pero no cuidó de las ideas, por eso su obra no es más que un conjunto de ejercicios técnicos, como ensayos de una nueva estética trabajados en el vacío.

Hasta aquí resumidas en lo posible las opiniones del crítico mexicano, opiniones que, como vemos, hasta cierto punto convienen con las conclusiones a que había llegado Menéndez y Pelayo en las *Ideas Estéticas*.

Los modernos españoles han modificado su interpretación. Para Cossío, el gongorismo no es un fenómeno, íntimamente, de expresión o de sintaxis; lo es esencialmente, de materia e intención poéticas. Don Luis y sus seguidores se propusieron resolver en un plano de valores distintos y distantes, de la imitación de la naturaleza, los temas poéticos que abordan. Como consecuencia de

ello, les asaltan cien preocupaciones formales, filológicas y retóricas, para lograr la exactitud, el decoro, la calidad perdurable, el dibujo preciso, el cuño retórico imborrable por el tiempo, que veía patente en el castigado hipérbaton de los, en sus mocedades humanísticas, admirados latinos. El acento barroco lo es del tiempo, y en él no pueden residir esencias gongorinas, sino modos accidentales inevitables.

Gerardo de Diego se sitúa en diferente posición para juzgar a Góngora: no son aquellas condiciones técnicas que le asimilan tanto a Mallarmé y que captaban la simpatía simbolista, las que le acercan a nuestro tiempo; esas condiciones más bien le alejan. Pero Góngora es demasiado alto para dejarse prender por una única fórmula. Hoy nos causan hastío, un hastío primoroso, las prodigalidades musicales y cromáticas; pero ofrecen en compensación delicadas seducciones, posiblemente inéditas hasta nuestra sensibilidad. Una antología gongorina, según el gusto de la poesía de hoy, haría figurar las *Soledades*, no como empresa lograda, sino como heroico esfuerzo que a menudo cristaliza en reverberaciones de una calidad de esmalte, suntuosos tapices y cálidas naturalezas muertas — delicioso bestiario —, índice máximo del frenesí de un artista genial. El *Polifemo* sería más luminoso y sostenido, acaso por apoyarse en una armazón

ya hecha, así como otras composiciones, sobre todo de sus últimos años. Porque Góngora es un poeta de los más complejos; frecuentemente se pueden recortar frases que están colmadas de incitaciones: *La playa azul de la persona mía* y miles de versos en los cuales se encuentra una particular complacencia al aislarlos de la frase general. En veces la estrofa no sirve de refuerzo al contenido poético, sino que procura contrarrestar la línea peculiar de su vuelo, con un propósito, a la vez, de compensar y armonizar, al modo del contrapunto musical. Por fin, Góngora, estudiado a la luz de la nueva estética, tiene muchísimos aspectos de actualidad, que le hacen eterno.

El último comentador de Góngora ha sido Dámaso Alonso; y en su estudio se propuso nada menos que señalar la claridad y belleza de las *Soledades*, que es la obra más típicamente gongorina y en donde aguzó el autor como en ninguna otra su animosa intuición poética, para salvar el abismo que separa la materia real, perecedera y contingente, de la criatura de arte, eterna y absoluta.

Las *Soledades* han sido, de las obras de Góngora, las más atacadas por unos y las más admiradas, por otros. Se ha reprochado la escasa consistencia de la trama y la sistemática oscuridad de los versos. La intención de Góngora al componer sus *Sole-*

dades es clara; quiso recorrer todos los estados de la naturaleza para irlos estilizando, en medio de una ruidosa polifonía y de un escandaloso cromatismo. Góngora no era un poeta épico sino un admirable lírico y por eso buscaba los motivos naturales para su composición, para sobre ellos plasmar la fuga ideal de lo poético. Y Alonso se refiere respetuosamente al juicio que sobre este asunto había emitido el gran crítico de la literatura castellana, Menéndez y Pelayo.

Góngora tuvo el claro designio de la formación de un vocabulario poético, y por eso usa designativos metafóricos tomados de la antigüedad, insignes imágenes creadas por el poeta y muchos tropos usados por sistema. Este método de composición, unido a las alusiones mitológicas e históricas y a las audacias de léxico y de sintaxis, tenían necesariamente que hacer difícil la lectura de la obra. Pero una cosa es la dificultad y otra ser incomprendible.

Y partiendo desde el punto de vista de la dificultad de la lectura, se refiere Alonso a dos clases de dificultades, a las vencibles y a las invencibles. Tan pronto como se han transpuesto los obstáculos del lenguaje, el fondo aparece claro y lo que parecía inco-nexo, con perfecta trabazón y absoluta cohesión gramatical. Frente a estas dificultades vencibles es cierto que hay otras que hasta ahora no se han podido resolver y que

deben ser consideradas como los fracasos del poeta. ¿Qué tiene de particular que en un poeta tan apretado como Góngora haya escollos? ¿Con qué derecho tildar a las *Soledades* de incomprensibles porque hay unos cuantos pasajes que lo sean? No: la oscuridad de las *Soledades* es una idea que sólo ha podido abrirse paso dentro del estrecho y sordito ámbito de rutina en que da vueltas a la noria la crítica literaria oficial de España. No hay oscuridad; hay dificultad. Pero tras de esta dificultad está también la más rutilante iluminación, el más intenso, el más nutrido acopio de temas de belleza. Hervor de vida idealizada, hormiguear de formas, borbotear de fuerzas, bullir de colores, huracanes y remansos de armonía.

Esta es la síntesis de los últimos estudios sobre Góngora. Cabría extenderse en otras consideraciones para derivar la antigua modalidad a la nueva técnica y veríamos como las audacias, en la mayor parte de los casos, no son tales sino porque hemos olvidado lo que al respecto se ha producido antes de ahora.

La poesía épica

Por rara y feliz casualidad el primer monumento que se conserva de la literatura castellana es el más importante de los cantares de gesta de la época medieval. El *Poema del Mio Cid* es un monumento grandioso elevado no solamente para glorificar el esfuerzo de un héroe sino la gloria misma guerrera de una raza. No se puede creer que este poema fuera la primera manifestación literaria del pueblo castellano; los antecedentes tuvieron que estar en la tradición de los pueblos europeos y en los hechos históricos del momento en que el juglar se ponía a cantar, en unión de otros muchos juglares que ensalzarían también la vida de los héroes, con mayor o menor fortuna; pero que no la tuvieron al perderse esas obras en el transcurso de los tiempos y al salvarse en medio del atropellamiento de los pueblos en batalla, tan sólo el dedicado a cantar las gestas de Rodrigo Díaz de Vivar.

La deducción lógica estaba diciendo lo que el estudio de los eruditos vino a com-

probarlo: hubo muchos otros poemas y el del Cid se ha salvado en su forma prístina; mientras otros poemas de gesta, contemporáneos y posteriores, vivieron solamente hasta el siglo XIII en que fueron incorporados, como documentos fehacientes de la historia de España, en las Crónicas de Alfonso el Sabio y de sus sucesores.

¿Fué la carencia de fuentes historiales la que hizo que se utilizaran los poemas en las Crónicas? No lo parece, sino una justa concepción del arte histórico, porque la historia y la epopeya, artísticamente, persiguen el mismo fin y andan por lo mismo dándose las manos. La epopeya y la historia buscan la perdurabilidad de los hechos en la memoria de las generaciones; ambas narran los acontecimientos que pasaron y que deben servir de norma y estímulo en el presente y en las generaciones que vengan después. Pero se hace notar que la epopeya, y la epopeya española sobre todo, ha tenido una condición de vida diferente de la que tuvo la obra histórica: la epopeya nació en el pueblo y ensalzó las virtudes del pueblo, cuando hacía la glorificación de los héroes; mientras las obras históricas eran escritas por los clérigos, por inspiración de los reyes y de los hombres poderosos. Los historiadores no podían ver los hechos sino desde el punto de vista palaciego, mientras los juglares tenían otro campo de visión. Así, las dos

documentaciones, sirvieron o pudieron servir para explicar el fenómeno histórico en toda su amplitud.

En todo caso la epopeya es hermana de la historia; así como es constante que la epopeya es la más antigua de las manifestaciones literarias en romance o lengua castellana. ¿Cómo explicar entonces que un género nacido con tanta robustez y gallardía haya dado su última manifestación en el siglo XIV, con el poema de Alfonso XI? Dos causas se ponen como explicatorias de este hecho: la una sería el cansancio que produce en el público un mismo género repetido indefinidamente. Por eso el *mester de clerecía* abandonó casi por completo el tema para buscar otros asuntos de inspiración. Puede ser también que el ambiente histórico influyera para este cambio: los juglares que encantaban a los señores y a los soldados con los poemas en que se narraban las proezas de los guerreros, ya no conseguirían el mismo buen éxito, por lo cual el juglar de Nuestra Señora, como solía llamarse el Maestro Gonzalo de Berceo, cuando salía a la puerta del convento en que moraba, para solicitar algún don público, no cantaba a los héroes, sino loanzas a la Virgen y milagros marianos. La otra causa pudo ser la transformación del género: el poema de largas tiradas de versos se fraccionaría en episodios para captar más fácilmente la

atención del público, y con ello se daría nacimiento al romance, género que iba a caracterizar no sólo a la literatura sino al pueblo español. España será el país del romancero. Y ya hemos visto como en el Siglo de Oro los mayores poetas españoles compusieron romances, hasta que el romance se convirtió en la composición típica que lo mismo se refería a los hechos pasados que a los tiempos en que los poetas escribían, sobre asuntos que podrían llamarse de actualidad: era la crónica rimada de los tiempos, sólo que los personajes se ocultaban tras nombres moriscos o pastoriles; y así sabemos que *Belardo* era Lope; *Riselo*, Liñán de Riaza; *Bandurrio*, Góngora, etc.

Es la verdad que la Edad de Oro, tan fértil y abundante en manifestaciones del ingenio, mientras al influjo de la *Arcadia* del italiano Sannazaro, inunda la Península de novelas pastoriles, el *Orlando*, *Os Lusíadas*, *La Jerusalén Libertada* provocan nuevamente la manifestación épica en España, aunque no producen obras castellanas que pudieran contraponerse a aquellas; ni siquiera los grandes ingenios se sienten atraídos por el género; apenas si Lope de Vega encuentra el acicate que le impulsa a escribir con toda la fecundidad de que era capaz, aunque ni su *Jerusalén conquistada* y menos la *Dragontea* y la *Corona trágica*

pueden ponerse en el número de las obras notables del género.

La corriente épica había fluido varios siglos dividida en pequeños caudales, en los del romancero, y solamente en el siglo XVI vuelve a aparecer, pero no ya con la pujanza antigua, sin embargo de que los acontecimientos históricos por los que atravesaba España eran de tal magnitud que parece inexplicable que no se hubiera levantado el estro para cantar la epopeya maravillosa del descubrimiento y de la conquista de América, cuando voces tan cercanas, como la de Camoens, pregonaban de tan gallarda manera la gloria imponderable del lusitano conquistador de los mares orientales.

No hay que decir con todo que hubiera ausencia de poesía épica en la Edad de Oro; varias muestras nos han quedado, pero de tan poca importancia, que pronto han sido olvidadas; pues que no vale la pena fijar la atención en ellas cuando la riqueza literaria española en los otros géneros es tan grande.

Los principales poemas épicos de este tiempo fueron *Bernardo o Victoria de Roncesvalles* del Obispo de Puerto Rico, Bernardo de Balbuena. En este enorme poema que consta de cinco mil octavas reales se canta la antigua leyenda de gesta de Bernardo del Carpio. Los versos son de gran musicalidad; pero la obra llena al lector de cansancio con la mescolanza que se hace de

libros de caballería y de descripciones geográficas, sin concierto y sin tino, dicen críticos autorizados.

D. Juan de Austria fué personaje que impresionó grandemente a sus contemporáneos, y en verdad que este bastardo de sangre real tuvo méritos excepcionales y dió a Europa el más espléndido triunfo que podía obtener sobre el envanecido turco, que en poco estuvo de dar la ley al Occidente. Grandes personajes de la literatura de la Edad de Oro estuvieron en Lepanto o se refirieron en sus escritos a esta célebre batalla. Herrera, el Divino, escribió una Canción de alta entonación lírico-heroica; Cervantes que perdió un brazo en esa acción, la mayor que pudieron ver los siglos, según su frase, a la batalla se refirió muchas ocasiones en sus obras; Juan Rufo, poeta cordobez y hombre de vida aventurera, que muchas veces conoció la cárcel, muy justamente, también estuvo en Lepanto y se sintió con arrestos para componer sobre esa batalla y la rebelión de los moriscos, un poema épico, cuya figura principal es D. Juan de Austria. *La Austriada* es un largo poema épico que obtuvo gran éxito en su época y que fué reimpresso algunas veces; pero ha quedado tan solamente para lectura de eruditos. Barahona de Soto escribió una imitación del *Orlando*, con el título de *Las lágrimas de Angélica*; Cristóbal de Virués compuso *El*

Monserate, y Diego de Ojeda, religioso dominico que llegó al Perú, en donde vivió mucho tiempo, escribió en el convento de Lima, *La Cristiada*, que tiene por tema la pasión de Cristo.

Sobre todos estos poemas se encuentra *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Este nombre se halla íntimamente ligado con la historia del Nuevo Mundo. Ercilla, como Pedro de Oña, es uno de los Cronistas de Indias, sobre cuyo testimonio tiene que fundarse la historia americana. Alonso de Ercilla se crió desde muy niño en la corte española, como paje del príncipe Felipe, más tarde el rey Felipe II. Con él tuvo oportunidad de recorrer gran parte de Europa, y cuando Felipe fué a Inglaterra y en ella se hallaba con su gentilhombre, llegaron alarmantes noticias de América: Francisco Hernández Girón se había rebelado en el Perú y los indios araucanos levantado en armas contra los españoles en Chile. En tales circunstancias fueron nombrados, Virrey del Perú, el Marqués de Cañete, D. Andrés Hurtado de Mendoza, y Adelantado de Chile, Gerónimo Alderete, guerrero de renombre que ya había estado antes en América y conquistado fama y laureles.

En Londres conoció Ercilla a Alderete y de labios del experimentado guerrero oyó la descripción de las maravillosas tierras de América, propicias para la aventura y para

el enriquecimiento. Se entusiasmó con lo que oyó contar de Cortés, de Pizarro, de Almagro, de Alvarado y de Benalcázar, y su carácter noble e impetuoso no pudo contenerse y pidió que se le dejara partir a América con el guerrero.

Veintidós años tenía Ercilla cuando llegó a las costas de América. Alderete murió en Panamá y Ercilla siguió sin su valedor al Perú en donde se hacían los preparativos para enviar socorros a Chile.

Arauco será eternamente célebre como la verdadera cuna de la idea de independencia de la tierra americana, después de la conquista española. Se les llama rebeldes, dice Voltaire, cuando no buscan sino su libertad, y Ercilla es el cantor de este anhelo heroico y grande, que más tarde iba a culminar en las guerras de emancipación. Ercilla, para América, tiene además del mérito de poeta épico, el honor de haber sido el primer español que hizo justicia a los americanos, levantándoles a la altura de los guerreros de Flandes y de Italia y haciendo resaltar los vicios de la conquista española con altiva independencia.

En el poema narra las proezas de los indios de Arauco, «y por si a alguno le pareciere que me muestro inclinado a la parte de los araucanos, tratando de sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su

crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tal constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles». Así, con esta valentía y esta sinceridad y esta franqueza se produce Ercilla en el prólogo de su poema.

Y, quiénes eran los araucanos? El mismo Ercilla nos lo dice: «Y cierto es cosa de admiración que, no poseyendo los araucanos más de veinte leguas de término, sin tener en todo él pueblo formado, ni muro, ni casa fuerte para su reparo, ni armas, a lo menos defensivas, que la prolija guerra y españoles las han gastado y consumido, y en esta tierra no áspera, rodeada de tres pueblos españoles y dos plazas fuertes en medio della, con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado su libertad, derramando en sacrificio della tanta sangre así suya como de españoles, que en verdad se puede decir haber pocos lugares que no estén della teñidos y poblados de huesos; no faltando a los muertos quien le suceda en llevar su opinión adelante; pues los hijos, ganosos de la venganza de sus muertos padres, con la natural rabia que los mueve y el valor que dellos heredaron, acelerando el curso de los años, antes de tiempo tomando las armas, se ofrecen al rigor de la guerra; y es tanta la falta de gente por la mucha

que ha muerto en esta demanda, que, para hacer más cuerpo y henchir los escuadrones, vienen también las mujeres a la guerra, y peleando algunas veces como varones, se entregan con grande ánimo a la muerte».

En el poema no se hace un mayor elogio de la heroicidad araucana, como en estas breves líneas del Prólogo.

De igual manera y con la misma franqueza procede Ercilla cuantas veces es necesario. Soldado que corrió los riesgos de la muerte a cada instante, no sintió nunca la necesidad de halagar la vanidad de los poderosos, y, hombre independiente en todas sus opiniones, también rechazó el prejuicio de patriotería y cuantas veces se encontró con actos censurables de los españoles, los condenó sin misericordia. Los españoles adueñados de América crecían en intereses y malicia, a costa del sudor y daño ajeno y la codicia crecía también de manera exorbitante. *Codicia fué ocasión de tanta guerra — Y perdición total de aquesta tierra.*

En verdad, en el poema se diseñan con más vigorosidad las figuras de los guerreros indios, a los cuales inmortalizó. Los capitanes españoles son denodados; su valor no hay para qué ponderarlo; pero todos son igualmente valientes, no temen el riesgo ni la muerte, y en este sentido no se encuentra el capitán que sobresalga sobre los demás. El mismo poeta es uno de los capitanes, que

combate como bueno y que cuando se retira al vivac escribe el poema, «muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos».

La circunstancia de haber sido uno de los personajes de esta epopeya hace tal vez que mida a todos sus compañeros a su propia altura, sin conceder a ninguno de ellos un puesto prominente; pero también es de admirar que escribiendo el poema en medio de los combates, no sienta odio para los enemigos, sino más bien admiración. Nobleza de alma que hay que acreditar en favor de Ercilla.

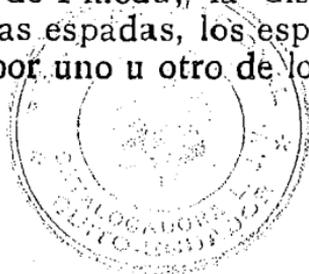
Ercilla había llegado al Perú cuando llegaban también de Chile las nuevas del levantamiento de los araucanos y el pedido de auxilio, con la solicitud de que fuera nombrado jefe de la tropa auxiliar el hijo del Virrey, don García Hurtado de Mendoza, mozo de veintiún años de edad, pero que venía acreditado como guerrero, por haber tomado parte principal en varias campañas de Europa.

A Chile fué don García con el socorro y con él partió también Ercilla. El poeta iba en busca de fortuna e iba bajo la protección de don García, a quien había conocido en Europa y encontrado en Madrid y Londres. Don García se portó como sagaz capitán y

en varias batallas, lidiadas con mayor o menor fortuna, desbarató a los indios. Cuando se creyó que los araucanos estaban vencidos, Ercilla partió en busca de nuevas aventuras; marchó al Sur a explorar las tierras desconocidas que quedaban junto al estrecho de Magallanes. Como todas las expediciones, de ese tiempo sobre todo, fué llena de penalidades de las que sólo pudieron triunfar el vigor y la recia voluntad española.

Cuando regresaban de la penosa expedición, Ercilla y sus compañeros fueron informados de la victoria de España en San Quintín. Ercilla se dará modos para recordar este acontecimiento en su poema que entonces le pareció de extraordinarias proporciones y digno de ser puesto en boca de Belona. Acaso este enlace de episodios sea uno de los antecedentes literarios que sería aprovechado de tan excelente manera por un poeta americano del siglo XIX, por Olmedo, en su magnífico canto a Bolívar en que une las dos acciones de armas de Junín y de Ayacucho mediante un arbitrio similar al apareamiento de Belona.

Con motivo de la victoria de San Quintín los españoles celebraron justas, en las que tomó parte el poeta. Sobre el mayor o menor lucimiento de las suertes discutieron Ercilla y Juan de Pineda; la discusión se agrió; sacaron las espadas, los espectadores tomaron parte por uno u otro de los conten-



dientes y la disputa iba convirtiéndose en batalla. La intervención amistosa de algún guerrero de buen sentido impidió que los bandos llegaran a las manos.

Pero el asunto no terminó así. Celoso de su autoridad don García y achacando a premeditación el motín, quiso imponer una sanción severa y ejemplar: condenó a los dos capitanes a ser degollados en la plaza. Se salvaron de la muerte por intervención del público que amenazaba con rebelarse si la sentencia se llevaba a cabo. Ercilla y Pineda quedaron en prisiones, mientras pudieran salir desterrados.

Como los araucanos volvieron a levantarse, Ercilla salió de la prisión para tomar parte en la campaña. A orillas del Maule sostuvo singular combate con el cacique Elicura, a quien dió muerte, en la batalla que pareció decisiva del 13 de diciembre de 1558.

Roído por los agravios recibidos, salió de Chile y se dirigió a Lima, de donde partió cuando el levantamiento de Lope de Aguirre en Venezuela. Quería medir su esfuerzo contra el tirano; pero cuando llegó a Venezuela, Aguirre había sido vencido y muerto. Entonces resolvió regresar a España, como lo hizo en 1562. Allí se puso a ordenar sus papeles y en 1570 publicó la primera parte de *La Araucana*. Pero su inquietud no podía convenirse con la vida descansada de la

Corte; y así, cuando el sitio de Túnez y la Goleta, allá se fué, por desgracia, cuando también el sitio se había levantado. Era el hombre que iba en busca de la guerra. Recorrió inquieto varios lugares de Europa y regresó fervoroso a España en ocasión de la probable guerra con Portugal, con motivo de la sucesión disputada por Felipe II. En esta vez su ardimiento se vió detenido también por la oposición que le presentara don García, su antiguo jefe, contra quien guardaba gran resentimiento desde Chile. Don García había regresado a Europa en busca de aventuras de guerra, hallándolas en los preparativos que se hacían contra Portugal. Mejor emparentado que Ercilla se hallaba en situación de rechazar al poeta quien también pretendía tomar parte en esa campaña. La animosidad combativa del poeta tuvo que ceder ante la oposición de la Corte y aceptar a regañadientes el cargo pacífico que se le ofrecía, de examinador de libros, para el que fué nombrado por el Consejo de Castilla. Postergado y desconocido murió Ercilla el 29 de noviembre de 1594.

La Araucana tiene para América muy grande importancia porque constituye una de las crónicas históricas de Indias; porque es la expresión más vigorosa de la savia humana que existía en este Continente y la primera manifestación poética inspirada por sus montañas y por sus valles.

Los historiadores de la literatura le han tratado de diferente manera; pues si para unos ha sido el gran épico español que, si no sobrepasa, compite con los mayores poetas del mundo, Homero inclusive, para otros todo el mérito que se le atribuye se opaca en un aquilatamiento crítico verdadero de esta clase de composiciones, y acaso ni siquiera puede ser contada *La Araucana* entre las verdaderas epopeyas.

A este respecto hay que citar la opinión de Voltaire en el *Ensayo sobre la poesía épica*, en el cual después de referirse a otros poemas épicos, dice que el discurso de Caupolicán es más grandioso que el de Néstor en la *Iliada*; pero que si en este particular sobrepuja a Homero, en todo lo demás le es inferior. «Este poema es más salvaje que las naciones que constituyen su asunto», escribe; y al referirse a la extensión del poema, hace la observación de que «un autor que no sabe o no puede pararse, no tiene condiciones para emprender tal carrera». Bien es verdad que tampoco la *Henriada* ha obtenido juicios más favorables de la crítica que siguió a ese poema tan admirado en su tiempo.

Cervantes había elogiado fervorosamente a *La Araucana*. Parece que en el Siglo de Oro eran los autores famosos muy pródigos en elogios. Voltaire observa al respecto: «Tan grande número de defectos no ha im-

pedido al célebre Miguel de Cervantes decir que *La Araucana* puede ser comparada con los mejores poemas de Italia. El ciego amor a la patria dictó sin duda al autor español ese falso juicio. El verdadero amor a la patria consiste en hacerla bien y contribuir a su libertad en cuanto nos sea posible; pero discutir solamente sobre los autores de nuestra nación, envanecernos de tener ante todo mejores poetas que nuestros vecinos, esto es más bien necio amor a nosotros mismos, que amor a nuestro país».

La Novela

Las grandes literaturas son organismos completos, decía Gómez de Baquero; no hay, pues, por qué extrañarse de que además del estupendo desenvolvimiento de la poesía lírica, tengan que registrarse otras manifestaciones literarias de igual magnitud. Vamos a ocuparnos en tratar de la novela, reduciendo la consideración a los puntos más salientes de este aspecto y deteniéndonos tan solamente en las grandes obras o en los grandes nombres.

Enorme es el desenvolvimiento de este género literario, que viene desde la antigüedad más remota y que se halla contenido ya en las fábulas y en los apólogos, tanto como en las epopeyas. *La Odisea* es una novela de aventuras y una novela es el episodio de Dido en la *Eneida*. Solamente que en las alternativas de boga que tienen los géneros, la epopeya ha sufrido una palmaria decadencia, mientras la novela no solamente le ha sustituido, sino que transformándose de mil maneras se ha convertido en la repre-

sentación total de la vida, de la vida material y de la del espíritu. Ha marchado al unísono de las ciencias que han transformado la concepción del universo y muchas veces la novela se ha adelantado a los descubrimientos científicos o ha señalado el camino para las investigaciones.

Un maestro de psicología y de novelística, Bourget, dice que hay una pregunta que se impone a propósito de todo novelista: ¿por qué entre los géneros literarios se escoge el más complejo, el más diverso y por tanto el esencialmente susceptible de satisfacer a las más opuestas facultades? Las novelas más célebres con la perspectiva de los años se pueden dividir en tres grupos: aquellas que no quedan en las bibliotecas sino como ejemplares de bibliomanía; las que ofrecen un interés particular de documento, por ser escritas por almas atormentadas que han sentido necesidad de confesarse con el público, por polemistas que han querido descargar sus ideas bajo formas plácidas, por escritores que han querido pintar a una clase, a una época, a un pueblo, y el tercer grupo estaría compuesto de aquellas novelas que por reflejar aspectos eternos de la humanidad tienen una permanente actualidad, una actualidad operante, activa, que hace que cada generación descubra nuevas interpretaciones al texto del libro.

Pero antes de entrar al examen de este

género en la literatura castellana, es necesario recordar que la novela pertenece a las obras que se escriben en prosa. Y la prosa castellana ha sufrido la influencia tanto popular como culta, según las dos grandes corrientes que han podido observarse a través de la historia. Menéndez y Pelayo no lo creía así. Para el sabio polígrafo la prosa no tiene orígenes populares como la poesía; se amolda al tipo literario preexistente en la lengua madre o en aquella que ejerza influencia en los años de su formación. La prosa castellana tuvo la influencia de la literatura oriental y del elemento latino-eclésiástico, que educó a todos los pueblos de Occidente. Dos influencias tan diversas en su construcción y organismo gramatical tenían, que hacer difícil la organización sintáctica de la nueva lengua. El hipérbaton latino ha de ser el tormento de la lengua, y, quién sabe si quepa afirmarse que nos hallemos completamente libres de él aun hoy día.

El primer prosista español que también puede ser considerado como el primer novelista, tomado el género novelesco en la acepción moderna, es D. Juan Manuel. «La lengua que habla es la de su tiempo, pero la habla mejor que nadie, con cierto gusto personal e inconfundible, con talento de narrador ameno y fácil, con elegante y cándida malicia. La construcción lenta y embarazo-

sa de sus antecesores parece que se aligera en él y que va a romper las trabas conjuntivas. Faltó a D. Juan Manuel la educación de humanista que tuvo su contemporáneo Bocaccio, y no pudo dar ambiente a su estilo ni amplitud a su dicción, ni mucho menos adivinar el ritmo del período prosaico, tal como le habían forjado los latinos y comenzaba a imitarse en Italia. Pero esta imitación tenía mucho de viciosa y pedantesca, y por haberse librado de ella D. Juan Manuel conservan sus escritos una sabrosa llaneza y dulce naturalidad, que suelen echarse de menos en las redundantes cláusulas del novelista de Certadlo» (M. Pelayo).

Y el turbulento príncipe escribió el libro de *Patronio* o del *Conde Lucanor* años antes que Bocaccio escribiera el *Decamerón*. Lo que representa la colección de historietas del *Conde Lucanor* y la notable difusión e influencia que tuvo en las literaturas europeas, lo veremos en otra ocasión.

Y la prosa castellana continuó su camino de perfeccionamiento a través de las obras del Canciller Ayala, de Alonso de Cartagena y de Fernán Pérez de Guzmán. Todo este camino andado, sin contar con la época latinizante en extremo de Villena y de Juan de Mena, es prosa erudita. Es necesario llegar al Arcipreste de Talavera, que transfundió la lengua popular de los cantares de gesta y de la epopeya cómica del Arcipreste

de Hita, en la prosa llamada erudita para que el castellano se convirtiera en lengua verdaderamente nacional.

Este momento de unión de las dos tendencias, la culta y la popular, fué también el de la aparición de otro gran escritor de la lengua, que con la única obra que escribió supo registrar la intensidad palpitante de la vida, haciendo una obra eterna e imperecedera. El bachiller Fernando de Rojas escribió en una prosa que había adquirido ya todos los adelantos, ese gran monumento de la literatura castellana que se titula *La Celestina*.

En realidad esta obra maestra no pertenece a la novela, aun cuando no puede prescindirse de mencionarla al tratarse del género; pero el lenguaje, el fondo costumbrista, el ejemplo que da de un realismo que tan fecundo viene a ser en la novela, la creación de tipos que se van a popularizar en otras obras posteriores, sumados a la falta de juego escénico, bien pueden hacer que se le ponga como un género mixto que tanto tenga que ver con la novela como con el drama.

Alguno ha querido decir que esta obra de Rojas es una novela dramática; pero a ello se oponen los más grandes críticos, porque si es verdad que la novela y el drama se proponen la representación estética de la vida humana, la novela la representa por

medio de la narración y el drama por medio de la acción; «pero ¿cómo prescindir de ella en una historia de la novela española?», dice M. Pelayo. Así como la antigüedad encontraba en los poemas de Homero las semillas de todos los géneros literarios posteriores y aun de toda la cultura helénica, así de la *Tragicomedia* castellana (salvando lo que pueda tener de excesivo la comparación) brotaron a un tiempo dos raudales para fecundar el campo del teatro y el de la novela. Y si extensa y duradera fué la acción de aquel modelo sobre la parte que podemos llamar profana o secular de nuestra escena, no fué menos decisiva la que ejerció en la mente de nuestros novelistas, dándoles el primer ejemplo de observación directa de la vida: el primero, decimos, porque las pinturas de los moralistas y de los satíricos apenas pasan de rasguños, aun en las animadas páginas del Arcipreste de Talavera, uno de los pocos precursores indudables de Fernando de Rojas. La corriente del arte realista fué única en su origen y a ella deben remontarse así el historiador de la dramaturgia como el que indague los orígenes de la novela. Y aun puede añadirse que en el teatro esa dirección fué contrastada desde el principio por una poesía romántica y caballeresca muy poderosa, que acabó por triunfar y dió su último fruto con el idealismo calderoniano; al paso que en la novela, vencidos



definitivamente los libros de caballerías y relegados a modesta oscuridad los pastoriles y sentimentales, imperó victoriosa la fórmula naturalista, primero en la novela picaresca y luego en la grandiosa síntesis de Cervantes, que llamaba, aunque con salvedades morales, *libro divino* a la inmortal *Tragicomedia*.

La España de la Edad de Oro que tan grandes representantes tuvo en varios aspectos de la literatura, se puede decir que sobresalió especialmente en dos géneros, que caracterizaron aquella época: la novela y el teatro. A través de la historia política y literaria se ha visto como diferentes influencias han cooperado de tiempo en tiempo, produciendo renovaciones y revoluciones que dieron mucho que escribir a los contemporáneos de cada uno de aquellos acontecimientos. Grande fué la influencia italiana; pues si los libros de caballería se desbordaron con el ciclo Bretón, los *novelieri* italianos, como Bocaccio, Sannazaro, Bandello «fueron modelo y archivo de asuntos para los escritores castellanos, hasta para los más insignes. No es posible hablar de la «Galatea» de Cervantes, sin recordar que la «Arcadia» de Sannazaro puso de moda en Europa la novela pastoril» (G. de Baquero).

Italia ejercía una influencia de conquistadora a pesar de que tanto los Reyes de Aragón como de Castilla hicieron frecuentes

incursiones en territorio italiano, manteniendo bajo su jurisdicción varios territorios; pero Italia era la tierra del gran legado histórico, de los admirables monumentos, de las costumbres cortesanas, de los estudios sabios. Por Italia se vieron hechizados, como los nautas griegos por la ninfa Calipso, cuantos ingenios notables brillaron en la literatura castellana: Garcilaso, Boscán, Nebrija, Valdés, Santillana, los Argensolas, Cervantes. Un refrán español decía, hablando del dinero: España para ganarlo, Italia para gastarlo.

A pesar de esta influencia reconocida, España tuvo el género novelesco propio, que no puede confundirse con ningún otro, ni puede decirse que es imitación de novelas ya hechas en otros países. Este género fué el de la novela picaresca, que principia con el *Lazarillo de Tormes*, en 1554.

LA NOVELA PICARESCA

I

EL LAZARILLO DE TORMES

Alejado de todo el convencionalismo de ficción que se había usado hasta entonces en las relaciones novelescas surge de pronto un género que iba a ser fecundísimo en la lite-

ratura castellana, a la cual dará un sello de potente originalidad. La novela picaresca surgió contrariando el medio literario; de fuente enteramente popular y castiza; fué un producto histórico de la época por la que atravesaba España.

En medio de las delicuescencias renacentistas en que los ingenios más notables se empeñaban en trasladar de Italia los moldes toscanos para hacer una literatura convencional en que la metafísica del amor encontraba las mayores sutilezas para disfrazar los verdaderos sentimientos, y cuando los poetas llenaban sus obras de pastoras simbólicas a las cuales declarar un amor que no sentían, nace un género literario que parece que quisiera contradecir a toda la gente de letras elevada que, con Boscán y Garcilaso, combaten por introducir en la literatura castellana el soneto y el endecasílabo, para escribir en una prosa llana, que trasladada al papel el habla popular, que rechaza los alardes de erudición, que pone en evidencia la vida de los españoles de ese tiempo, para reír con amarga ironía de los infortunios de los hombres.

Antigua raigambre tenía la novela picaresca: el Arcipreste de Hita fué también un regocijado pícaro, que pintó tipos de rebajamiento moral correspondientes a su época. *El Corbacho* anduvo por igual camino y la *Celestina* diseñó en este aspecto figuras in-

mortales. Pero esta visión amarga de la realidad circundante estaba casi oculta por el medio caballeresco de la época. Desde mucho antes España no andaba muy holgada: las continuas guerras habían empobrecido al pueblo y dado esos subproductos que tratan de escaparse de la realidad para amortiguar las propias desventuras.

Empeñadas se encontraban las joyas de la corona de la reina Isabel, cuando Colón fué a ofrecer a Castilla un mundo nuevo. El milagro que esperaba la fe de los reyes Católicos se operó en medio de la incredulidad general. El Continente descubierto era un mundo lleno de riquezas; los hampones que huyendo de la miseria española se trasladaban a América, regresaban después de pocos años cargados del oro que les había tocado en un fabuloso reparto; los ganapanes que ni aún sabían escribir, después de poco tiempo de residir en las Indias, volvían, no a gozar del oro, sino a capitular con los reyes para obtener títulos y territorios: el porquerizo de Trujillo murió con el título de Marqués; hombres que por siempre hubieran sido en España oscuros, obtenían títulos de Gobernadores o de Adelantados.

En esta prosperidad renaciente le tocó reinar al hijo de Juana la Loca, que traía al gobierno todas las altiveces feudales de la casa de Borgoña y las imperialistas de Alemania. Carlos V tenía una ambición sin

límites y una odiosidad fervorosa contra el rey de Francia. El oro de América sirvió para fomentar estas inclinaciones, que se tradujeron en las guerras que luego sostuvo Carlos V en Italia, Flandes y Francia. Bien sabía el monarca que de no lograrse la hegemonía imperial, que era su alto punto de mira, la nación española corría el riesgo de naufragar. Vigilante, atendía a vigorizar su autoridad, bien fuera el Papa quien se le opusiera, y a buscar el logro de sus ambiciones llevando a Francisco I prisionero a Madrid. Y sobre todo atendía a llenar las cajas reales para que los soldados tuvieran su paga cumplidamente: el oro de América le servía para esto. Pero el oro solamente no es la riqueza pública: despedidos los moriscos por los Reyes Católicos; la mayor parte del pueblo convertida en soldados o en aventureros que venían a América, los campos tenían que quedarse desiertos, las industrias que desaparecer, y la pobreza y la miseria levantaban las cabezas y los gemidos se escuchaban a pesar de la algazara de la guerra. Había mucha gente sin pan; pero había también mucho orgullo de hidalgo y de guerrero. El pueblo procuraba encontrar el sustento valiéndose de todos los arbitrios y cuando había la oportunidad de apañarse con algo de lo ajeno, lo hacía con disimulo, pero sin remordimiento; las mujeres del pueblo procuraban vivir aprendiendo

las artes de doña Trotaconventos y de la Celestina. En veces iban por estas y otras habilidades a la horca, a las llamas, a las galeras, por lo menos al «acostumbrado centenario». En cambio el caballero, el hidalgo, vivían en el presente por el temple de su espada o por el orgullo de su pasado. El caballero y el hidalgo podían ir a la guerra pero no a un oficio, y cuando no iban a la guerra o cuando de ella volvían sin provecho, vivían la vida miserable del que encubre la miseria y el hambre paseando altivamente, con la mano en la espada y la guía del bigote desafiando al cielo.

Este era un medio ambiente; todavía podía encontrarse algo más oscuro y siniestro. La *orden de la germanía* era el infierno de la vida social, que estaba compuesto de estafadores, ladrones y trapacistas. Los afiliados a esta *orden* se hallaban perfectamente organizados y vivían en barrios que han pasado a la celebridad: los Percheles, el Compás, el Azoguejo, la Olivera, la Playa, el Potro de Málaga, Sevilla, Segovia, Valencia, Sanlúcar y Córdoba. No podía pertenecer a la *orden* quien no tuviera los méritos suficientes para ello, como los de haber sido antes condenado a galeras, a prisiones o siquiera a azotes. Usaban los cofrades un lenguaje especial, la jerga de germanía; cada centro se reunía al rededor de un *gallo*, el reconocido por más valiente; y las cofra-

días contaban por cómplices a espías y alcahuetes y aun a los alguaciles. La orden tenía su clientela adinerada, que le pagaba cuando se trataba de quitar de en medio a un legatario rico, a un enamorado feliz, a un marido celoso.

Todavía saliendo de las ciudades, se encontraba a los gitanos. Gente venida de no se sabe dónde, pasaban por los campos misteriosamente, ejerciendo las artes de la cábala y otras manuales; viviendo con la despreocupación de quien no tiene que pensar en el día de mañana, de quien lleva su casa y su familia consigo. Cuando llegaban a un pueblo, las gitanillas cantaban o decían la buenaventura; pero cuando a mano venía no se paraban gitanos y gitanas, por fechorías de más o de menos. Pero el misterio de alguna gitanilla hermosa, que bien podía ser una niña robada en cualquier ciudad; la atracción de la vida fácil y descuidada, hacía que muchos hijos de nobles familias siguieran a los gitanos e hicieran vida común con ellos, ya porque iban tras de una gitana graciosa, o solamente en busca de la vulgar aventura, por no tener ánimos para buscarla más alta.

De todos estos medios se recogieron tipos para la literatura: el sedimento grosero sirvió para contados casos de novela satírica, como el *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, o fué a dar en el *Romancero de la ger-*

mania, para formar el cual contribuyeron todos los poetas de esa época, hasta los más notables, como Quevedo.

La novela picaresca no descendió al fango; se limitó a pintar la vida de los vagabundos. En el estado de desesperación social en que se encontraban en aquel tiempo, los hijos de la miseria, apenas llegados a la edad que se llama de la razón eran soltados por los padres a la vida y ellos iban en busca del sustento a través de pequeñas aventuras, hasta encontrar cierto acomodo y holgura, para reintegrarse a la vida pacífica del común de las gentes. El pícaro que había salido bien de sus aventuras si podía comprarse un jubón de fustán viejo, un sayo raído de manga trenzada, una capa y una espada, se encontraba en hábito de hombre de bien y ya no quería continuar en sus antiguas andanzas. Se convertía en el cristiano viejo, de hábitos morigerados, sentaba casa, ayunaba los viernes y pertenecía a una verdadera y piadosa cofradía, hasta que Dios le llamara el alma a su seno.

De esta clase de novelas, que iba a componer la galería íntegra de la vida española de aquel tiempo, es el *Lazarillo de Tormes*. Es la primera novela picaresca, porque si bien 25 años antes, en 1528, se había publicado *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, esta obra sigue más bien la huella de

los diálogos del Aretino y no constituye una verdadera novela del género.

Si ha de darse crédito a vagas afirmaciones de bibliógrafos, la edición príncipe del *Lazarillo* debió publicarse en Amberes, en 1553. Esta edición no es conocida; pero sí las que publicaron en Burgos y en Alcalá, en 1554, y en Amberes, en 1554 y 55. Respecto de la de Burgos la edición de Alcalá trae unas cuantas añadiduras, que no se sabe si son del mismo autor, aunque el filólogo Cejador encuentra diferencia de ingenio y de estilo en esos aumentos.

Siete tratados o capítulos tiene la novela que se halla escrita como recuerdos de un golfillo que hubiera sentado la cabeza y que ya entrado en años y en seriedad, contara al señor bajo cuya protección se hallara puesto, para su solaz y entretenimiento. El lenguaje de esta pequeña novela es sencillo sobremanera. En medio del fárrago clasicista de ese tiempo, no se atiborra de citas y apenas si los nombres de ciertos autores clásicos, de obras vulgarizadas entonces, pasan citados con moderación y buen gusto.

No tiene la prosa el arranque enfático que tenían los escritores cultos, sino que, por el contrario, traslada el lenguaje familiar y popular de ese tiempo. El pueblo castellano debió hablar así y así debieron hablar los conquistadores que por entonces pasaban a América. Allí se encuentran ciertas voces

que han sobrevivido entre nosotros: dende, desque, de que, vía por veía; en ese tiempo se usaba en Castilla, como dice Aguado esa voz cariñosa e infantil usada hasta ahora por nuestro pueblo: taíta.

Tanta es la llaneza de estilo en que la novela se encuentra escrita que se ha lanzado la hipótesis de que no hallándose autor conocido para la obra entre los escritores de aquel tiempo, debió ser escrita por el verdadero Lázaro, a pedido de su señor y como recuerdos de mocedad: así lo ha dicho Fonger de Haan.

Si bien ciertos indicios dan para creer que por lo menos el pregonero que acaba siendo Lázaro bien pudo ser un notable ingenio de ese tiempo que igual empleo desempeñó en Toledo, no cabe duda que la novela, por la misma sencillez de procedimiento que usa, es una obra maestra que no podía ser hija del acaso, sino producto de una meditada e inteligente concepción, de un escritor ejercitado en cuestiones literarias.

Lázaro cuenta su vida. Hijo de la miseria, la miseria le ha aguzado el ingenio, le ha alejado de las ternuras, le ha hecho desconocer la sentimentalidad, le ha dado cierta dureza regocijada de corazón para ver las cosas, para juzgarlas, para conformarse con ellas. No es desfachatez, es arriscamiento natural. Entra a servir a varios amos desde los ocho años de edad: lazarillo de ciego,

tiene la escuela de la más refinada picardía; aguza más el ingenio cuando entra al servicio de un clérigo hambriento y miserable; se muestra socarronamente compasivo con el escudero heroico en ocultar el hambre y la miseria que le roían: es la primera lección que recibe para convertirse después en hidalgo; no se divierte con el fraile de la Merced, «gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seculares y visitar», y le abandona y se asienta con un buldero, es decir, con un vendedor de bulas de quien narra la famosa farsa. El buldero había predicado en un lugar de la Sagra de Toledo, dos o tres días acerca de la eficacia de las bulas, pero los parroquianos se mostraban rehacios para adquirir tal mercancía, y entonces se representa la comedia entre el buldero y el alguacil, haciendo intervenir al pueblo como en un coro de drama griego. El buldero y el alguacil pelean y no se van a las manos porque se ponen en medio los vecinos; pero no sin que el alguacil murmurara algo acerca de la falsedad de las bulas. Al día siguiente el pueblo congregado en la iglesia se ríe socarronamente del buldero que ha querido venderle bulas falsas, mientras el buldero se esfuerza en pronunciar un magnífico sermón requiriendo para que se aprovechase de ese último día en que se podían adquirir las bulas. En eso estaba cuan-

do entra a la iglesia el alguacil, quien, después de hacer oración con voz alta y pausada cuerdamente comenzó a decir:—«Buenos hombres oídme una palabra, que después oiréis a quien quisiéredes. Yo vine aquí con este echa cuervo que os predica, el cual me engañó y dijo que le favoreciese en este negocio y que partiríamos la ganancia. Y agora, visto el daño, que haría a mi conciencia y a vuestras haciendas, arrepentido de lo hecho, os declaro claramente que las bulas que predica son falsas y que no le creáis ni las toméis, que yo directe ni indirecte no soy parte de ellas y que desde agora dejo la vara y doy con ella en el suelo. Y si en algún tiempo éste fuere castigado por la falsehood, que vosotros me seáis testigos como yo no soy con él ni le doy a ello ayuda; antes os desengaño y declaro su maldad».

Cuando el alguacil calló, el buldero se hincó de rodillas en el púlpito y puestas las manos y mirando al cielo, invocó a Dios, le hizo testigo de la afrenta que sufría tan injustamente; pidió a Dios perdón para aquel que así le injuriaba y el castigo para él si era un falsario o para el calumniador. Y cayó en éxtasis.

Aterrado el pueblo volvió la vista hacia el alguacil el cual súbitamente dió en tierra echando espumarajos por la boca.

Ante este caso inaudito el milagro se efectuó; pero el verdadero milagro fué el de

vender las bulas como pan, «como si fueran peras que se dieran de balde», en este lugar y en aquellos a donde llegó la noticia de lo acaecido. Es inútil decir que el milágro se efectuó por concierto entre los dos pícaros: el Comisario buldero y el alguacil.

Hay que recordar que esta sátira cruel se escribía en los mismos días de la Reforma.

Y ya le quedaba poco a Lázaro que trajinar. Al servicio de un capellán se puso a distribuir agua por la ciudad y tan bien le fué que al cabo de cuatro años se compró hasta espada, se vistió de hombre de bien y aspiró a mayores destinos o más bien aspiró a tener descanso y ganar algo para la vejez. Se hizo pregonero. Pregonaba vinos y pregonaba las sentencias dictadas contra los que padecen persecuciones por la justicia. Y tanto crédito obtuvo en este oficio que el Arcipreste consiguió casarle con una criada suya. Decían que esa criada era manceba del Arcipreste; pero Lázaro no lo creía, no lo quería creer, y cuando los amigos tenían alguna insinuación al respecto, les atajaba diciéndoles: «Mirá, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por amigo al que me hace pesar. Mayormente si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí. Y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia

consagrada que es tan buena mujer que vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él».

Y nadie le dijo más, y él vivió gozoso, pues había llegado a la prosperidad y a la cumbre de toda buena fortuna.

Así, con esta ironía que recuerda a la empleada por los mejores escritores clásicos, antiguos y modernos, termina la historia de Lázaro a quien la vida le ha hecho desvergonzado sin cinismo e irónico amable.

Muchas frases podrían entresacarse de este breve libro para ver sobre todo el poco respeto que le inspiraba la clerecía. Cuando habla de los robos que hacía el negro mancebo de su propia madre consigna esta irónica reflexión: «No nos maravillemos de un clérigo ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto». Frecuentemente se burla de la ignorancia de los clérigos y no son raras las expresiones en que se aluden burlescamente a la religión.

¿Cómo haciéndose casi tres ediciones simultáneas pudo ocultarse el nombre del autor? La verdad es que no se conoce quien escribió esta obra. A través de los años ha sido atribuida la paternidad a muchos autores. En 1605 el P. Sigüenza decía haberse encontrado el manuscrito de esta novela en

la celda del P. Juan de Ortega; mas en el Catálogo publicado en 1607 se leía: «Diego Hurtado de Mendoza, persona noble y embajador de César cerca los vecinos, dicen que escribió un comentario de Aristóteles y la guerra de Túnez que él mandó en persona. Poseía rica biblioteca de autores griegos, que dejó al morir a Felipe II. Compu-so también poesías en romance y el libro de entretenimiento llamado *Lazarillo de Tormes*». Estas opiniones fueron propagándose de edad en edad hasta que Mayans y Siscar y los modernos comentadores como Morel-Fatio dedujeron de la obra no poder ser escrita por tales personajes. Ha quedado la sospecha de que fuera un erasmista quien la escribiera, porque bajo el tono socarrón de confianza picaresca el ataque a los abusos, ignorancia y fanatismo religiosos, son frecuentes. Entonces se ha pensado que el autor podía ser uno de esos heterodoxos, y se ha citado los nombres de Juan y Alonso de Valdés y de Cristóbal de Villalón. Juan de Valdés fué un heresiarca y un lingüista notable; se refugió en Italia y vivió casi siempre fuera de España. Fué además un lingüista de consideración, autor del *Diálogo de las lenguas* y quien decía que para expresarse tomaba las palabras de todo el mundo y se limitaba a escribir con claridad y exactitud lo que pensaba. Esta es, preci-

samente, la manera como se halla escrito el *Lazarillo*; pero Valdés murió en 1540.

En el *Lazarillo* se alude a las Cortes de Toledo que tuvieron lugar en 1525 y en 1538. En este último año había en aquella ciudad un pregonero que se llamaba Lope de Rueda, como lo fué también Lázaro en su última ocupación. ¿Se trata de una autobiografía y fué la de Lope de Rueda o el incógnito autor quiso desviar la atención pública dando un falso indicio?

La última hipótesis ha sido lanzada por Cejador quien cree que el autor de esta obra no puede ser otro que Sebastián de Horozco, autor de muchas obras y entre otras de un *Cancionero* en el que se muestra desenfadado, irónico, crítico de todos los vicios y miserias de las clases sociales y sobre todo de los clérigos y frailes. Pero si Cejador aduce muestras del *Cancionero* con similitud de asunto, expresa también que si Horozco es elegante y bien redondeado cuando escribe en verso, en prosa es sumamente descuidado. ¿Cómo pudo ser entonces autor del *Lazarillo*? La incógnita continúa.

Hay para presumir que la obra partía del campo reformista por las alusiones antirreligiosas anotadas y porque en las contiñuaciones que tuvo esta novela, por otros autores, la intención se acentuaba y las censuras se extendían a la Inquisición y a otras instituciones religiosas.

El éxito del *Lazarillo* fué enorme y las ediciones se multiplicaron, a tal punto que habiéndose puesto la obra en el índice de obras prohibidas, se la reimprimió en Madrid, expurgada.

Pero no solamente tuvo varias reimpressiones, sino imitaciones. En 1555 se publicó en Anvers *La segunda parte del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, que comienza con la última frase del primer *Lazarillo*. En 1620, el español H. Luna, que vivía en París, publicó en castellano y en francés una *Segunda parte del Lazarillo*, que se lanza desde las primeras páginas contra la Inquisición y que se halla escrita en un lenguaje correctísimo.

Cosa curiosa, en las últimas ediciones populares que de esta novela se han hecho, se publican sin ninguna advertencia el *Lazarillo* y esta Segunda parte de Luna, como si se tratara de la obra del mismo autor, sobre la cual no existiera ningún problema literario.

II

GUZMÁN DE ALFARACHE

Sólo 46 años después de haber aparecido el *Lazarillo* vino a publicarse la continuación de esta obra y a constituirse el género picaresco, calificativo que va a servir en lo

posterior para determinar a cierta clase de españoles. La palabra «pícaro» no fué usada sino en el primer tercio del siglo XVI y parece que procede de «pinche» o mozo de cocina. Por aquel tiempo las casas nobles tenían un crecido número de cocineros, la mayor parte de los cuales permanecía en el ocio y reunidos se contaban sucesos acontecidos entre ellos o con cualquier conocido, o se entretenían en idear modos de, a hurtadillas y con gracia, perjudicar al amo. Esta gente que permanecía entregada al ocio y a la diversión dió el calificativo a toda clase de holgazanería vivida entre malas intenciones.

Porque el pícaro, como lo hace notar Gómez de Baquero, en su estudio sobre el Renacimiento de la novela en España en el siglo XIX, no es un anormal ni un delincuente: «es un aventurero, un mozo que, huyendo de la pobreza y de la servidumbre del trabajo regular, se lanza por los caminos del mundo a perseguir a la fortuna». Es un andariego, un pelón y sin un cuarto, un enamorado, un bohemio diríamos hoy, afirma Cejador.

En todos los países y en todos los tiempos se ha escrito en los varios géneros acerca de la gente maleante, de los ladrones, de los andariegos, de los aventureros, sin que se coincidiera con la intención que tiene la novela pícaresca española. No se ha dejado

de encontrar puntos de semejanza con la novela rusa de ayer, con la de Gorki, o con la novela de Panait Istrati; pero en medio de las semejanzas, las diferencias serán fundamentales: en Gorki sus vagabundos personajes son gente degenerada, ex hombres, mientras en otros novelistas rusos esos inquietos nómadas son iluminados y que tienen, por tanto, un conocido desequilibrio mental. Los personajes de Panait Istrati no llevan la intención picaresca sino la amargura de la realidad.

El pícaro español es muy equilibrado; lo que no le gusta es trabajar y lo que le encanta es la aventura. Anda flojo de moralidad, es cierto; pero es porque la relajación sufrió desde los comienzos de la vida: nació entre hampones y maleantes; desconoció por completo el concepto puntilloso del honor español y aprendió de coro las trapacerías para burlarse de la gente y explotarla en su provecho. Con tales antecedentes lo natural es que comprenda que la vida es muy difícil y muy amarga, y así cuando le sobrevienen penalidades, no se arranca los cabellos ni pide al cielo venganza, comprende que todo eso está dentro de los altibajos de la existencia y si no se conforma se traga el padecimiento y lo disimula hasta encontrarse en otro o hasta obtener un pequeño desquite en fuerza de su ingenio desenfadado.

La novela picaresca como producto de observación directa de la realidad adopta la forma autobiográfica, porque casi no se puede comprender que pudiera ser escrita por quien no tuvo suficiente experimentación de la vida hampesca, por quien no se documentó en la miseria humana, como hacen los novelistas hoy día; sólo que entonces la documentación la recibían por la fuerza, porque los desvíos de la fortuna llevaban comúnmente a sus autores a la golfería, a las aventuras y a la cárcel. Y esta sinceridad humana es lo que más vale en la novela picaresca, es por lo que ha sido tan fecunda y por lo que vivirá eternamente.

Realismo e idealismo, la ascética y lo picaresco. Los escritores no pueden apartar los ojos de la realidad, de las costumbres, de la manera como viven los españoles de ese tiempo, y entonces se vuelven a la contemplación mística, al vivir de sacrificios plácidos, aceptos a los ojos de la divinidad; se encierran en las moradas de la contemplación y subliman el espíritu hasta entrar en los deliquios espirituales. Esto hace la porción escogida. Los demás no pierden de vista el supremo fin religioso; pero acomodados con las miserias de la vida, la reciben con buen humor, entre risas y chacotas, sin perjuicio de moralizar cuando viene a cuento y en veces sin ton ni son. «La picaresca es ascética velada por el humorismo

o, hablando en romance, por la socarronería más delicada de nuestros más graves ingenios, Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo y el que fuere autor del *Lazarillo*.— No es pintura ligera de lo más soez o despreciable de la sociedad; es plácida chunga de hondos filósofos, que para no dar en rostro a la delicada sociedad con la descarada pintura de sus lacras, refregándose las en los hocicos, se las presentan, como quien no quiere la cosa y con postiza y bonachona, al parecer, sonrisa, amenguadas en el espejo convexo de mozos traviosos y bellacos, a la manera que se les enseña a los niños, porque no se espanten, las tragedias de la vida en el minúsculo jugueteo de monigotes, que llaman teatro guiñol. La picaresca es la ascética humorística más refinada». Esta es la opinión de Cejador, quien por lo mismo cree que las novelas picarescas son obras de crítica moral por el fondo y novelas por la forma y envoltorio.

Es verdad que hay manifestaciones moralizantes en esas novelas, pero hay para dudar que tal fuera la intención; por el contrario el afán de recargar las aventuras de consideraciones que podrían llamarse ejemplares, no son sino otra forma de socarronería con que el aventurero pazguato se burla del lector fingiendo un principio de moralidad que no lo siente. En todo caso, esas reflexiones que podrían creerse de arrepen-

timiento son el claro indicio de la mogigatería de la época o de la mogigatería cristiana española que ha gustado de invocar a los cielos, así cuando traicionaba la buena fe del indio Atahualpa como cuando perseguía implacablemente a los reformistas en nombre de la religión de paz y de amor.

Lo que sí puede asegurarse es que la novela picaresca es la primera reacción contra los libros de caballería. Es una nueva orden que se lanza a la conquista de la vida, y los pertenecientes a ella, si pueden, a verdaderas aventuras: mozos desharrapados pasaron a Italia, a Flandes, a América, en busca de fortuna y de honores y los encontraron. En verdad la novela picaresca «es el tránsito de la quimera a la prosa de la vida. Hazañas caballerescas y picardías son aventuras; aventuras nobles y aventuras bellacas, aventuras fantásticas y aventuras reales, viajes por la ilusión y viajes por la vida prosaica, maneras varias de solicitar a la fortuna y de ir en seguimiento de un estado o de una vida mejor» (Gómez de Baquero). Por eso puede decirse muy bien que el *Quijote* es una síntesis de estas dos manifestaciones y que sobre el fondo de las novelas de caballería se han bordado los elementos picarescos.

Se hallaba creado el género picaresco; pero cada una de las novelas tiene un distintivo, una particularidad, que hace apreciarlas de diferente manera. Veamos las prin-

cipales novelas publicadas después del *Lazarillo*. En 1599 se publicó en Madrid la Primera parte del *Guzmán de Alfarache* que tuvo el éxito más resonante, pues que las ediciones se multiplicaron a tal punto que se afirma que antes de 1604 había 26. El título principal de la primera edición era el de *Atalaya de la vida humana*; una especie de mirador de Próspero; pero el público encontró el título demasiado retórico y se limitó a llamarle con el nombre del protagonista y más bien con el de *pícaro*. Esta manifestación popular consagraba al género picaresco que desde hoy más será inconfundible.

Si mucho importa las obras que nos han dejado los buenos ingenios, mucho debe importarnos también conocer las circunstancias en que fueron producidas y la suerte de quienes las produjeron. Así como el *Guzmán* es el prototipo del pícaro, de su autor puede decirse que es el prototipo del español de ese tiempo, lleno de vitalidad y de pujanza. Un autor español—Vasco Díaz Tanco de Fregena—escribió un libro con este curioso título: *Los seis aventureros de España y cómo el uno va a las Indias y el otro a Italia y el otro a Flandes y el otro está preso y el otro anda entre pleitos y el otro entra en religión. E como en España no hay más gente de estas seis personas sobredichas*. Era tanta la savia que brotaba de la

raza española que además de levantarse un árbol robusto y gigantesco, podía alimentar parásitos y ostentar ramas que se deformaban caprichosamente. El autor del *Guzmán* faltó muy poco para ser de los seis aventureros: tuvo una vida atormentada; no llegó a Flandes ni entró en un convento; pero fué todo lo demás; también su vida fué tristemente picaresca; alcanzó las más desgraciadas aventuras, así como las más graciosas, y murió pobre, pero resignado.

No se conoce la vida de Mateo Alemán como debiera conocerse. Nació en Sevilla en 1547; su padre fué un cirujano de cortos haberes, que obtuvo en propiedad el cargo de Cirujano de la Cárcel Real. Este cargo del padre hace suponer que Mateo tuvo la oportunidad de visitar frecuentemente la cárcel, conocer a los apresados, ser testigo de escenas picarescas y oír de labios de los pícaros la alabanza de sus aventuras.

El mismo Alemán dice que tuvo esmerada educación, y en efecto se sabe que estudió en Sevilla, en Salamanca y en Alcalá. Estudió medicina, aunque parece que no llegó a licenciarse ni menos a ejercer la profesión. Muerto el padre los apuros económicos no le dejaron respiro. Se han encontrado curiosos documentos. En 1568 Mateo Alemán recibe, con la fianza de su madre, 210 ducados de oro que se los entrega Alonso Hernández de Ayala con el plazo de un año

y con las siguientes estipulaciones: «que si en el tiempo del dicho año yo el dicho licenciado Matheo Alemán me casare con doña Catalina de Espinosa, hija de Virgilio de Espinosa, difunto, con quien está tratado y concertado el dicho casamiento, luego que hayamos casado legítimamente según orden de la Santa Madre Iglesia, seamos obligados y nos obligamos que yo el dicho Matheo Alemán y la dicha D^a Catalina de Espinosa que ha de ser mi mujer, vos impondremos y venderemos tanta cantidad de tributo cuanto montaren los dichos doscientos e diez ducados».

Este y otros documentos curiosos han sido encontrados por el erudito Rodríguez Marín. Por esos documentos se sabe que pasado el plazo y gastado el dinero, Alemán no había cumplido con su compromiso, por lo que tuvo que optar entre la cárcel o el matrimonio. Contrajo matrimonio; pero no fué feliz. Se separó de D^a Catalina de Espinosa y aceptó nuevas obligaciones con nuevos amores. Pero desde entonces la desventura de su vida fué constante: buscaba ocupaciones con que ganarse la vida. Tuvo a su cargo cobranzas; se llamó contador de resultas; pero las apreturas de la vida eran muchas y su carácter demasiado inquieto para que con él fueran compatibles esos cargos. Por deudas se vió preso más de una vez. En la cárcel de Sevilla se hallaba en

1580; allí supo por experiencia propia que la cárcel era «un paradero de necios, escarmiento forzoso, arrepentimiento tardío, prueba de amigos, venganza de enemigos, república confusa, infierno breve, muerte larga, puerto de suspiros, valle de lágrimas, casa de locos, donde cada uno grita y trata de su sola locura».

Acaso después fué soldado en Italia; cosa creíble, no tanto por el testimonio del Alférez Luis de Valdés, su amigo, sino por la descripción que de conocedor hace en el *Guzmán* de varios sitios de Italia.

Pero como la mala fortuna le perseguía con constancia, pensó en 1582, a los 34 años de edad, pasar a las Indias, «refugio y amparo de los desesperados de España», como dijo Cervantes. No pudo entonces y tuvo forzosamente que seguir buscándose con afán el sustento en Sevilla y en Madrid. Otra vez fué a la cárcel en 1602.

Pero para entonces ya había publicado la primera parte del *Guzmán* de la cual se sucedían las ediciones de manera pasmosa; pero como estas ediciones no le daban ningún provecho y Alemán seguía con su carácter mujeriego y aventurero, fué a dar como hemos dicho en 1602 en la cárcel. En este mismo año y en esta misma cárcel estaba también el Ingenioso Hidalgo. Hay datos que hacen suponer que no hubo mucha cordialidad entre los dos ingenios, lo que quiera que

diga Rivero; lo que sí es cierto es que en esa cárcel «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», escribían el uno el *Quijote* y el otro una vida de San Antonio de Padua; pensaba con ella salir de los mayores apuros. Una existencia de libros del *Guzmán* le sacó de la cárcel; con el San Antonio se fué a Lisboa, en donde parece que efectivamente pudo colocar bien el libro.

En Lisboa publicó la segunda parte del *Guzmán*, en 1604. En esta segunda parte se encuentra la alusión a «Mateo Luján de Sayavedra», quien tentado por la fama del *Guzmán* o abusando de las desgracias del autor, publicó una falsa Segunda Parte y aun se cree que con conocimiento del manuscrito que Alemán tenía listo para la publicación. Es lo cierto que cuando Mateo Alemán publicó la segunda parte lo hizo modificando la trama para huir del plagio de Sayavedra. Pero su natural buen humor no se alteró. Por el contrario, cuando en la Segunda Parte alude a su contendor lo hace con la cachaza irónica que tuvo siempre y reconoce la mucha erudición de su concurrente, su florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en letras humanas y divinas, añadiendo que son sus discursos de calidad «que le quedo envidioso y holgara fueran míos». Se contentó con incluir a Sayavedra entre los personajes de su novela,

ridiculizándole. Sayavedra quiere pasar por sevillano, pero «todo fué mentira, era valenciano, y no digo su nombre por justas causas». Se cree que el verdadero nombre de Sayavedra fuera el de Juan Martí, abogado valenciano.

El *Guzmán* ha sido considerado como la representación de la verdadera novela picaresca, porque por sus páginas pasan todos los tipos que en ese género eran dignos de conocerse. Además el protagonista pierde el localismo del *Lazarillo* para hacerse cosmopolita y recorrer países; se halla en Madrid y en Alcalá, en Génova, en Roma y en Florencia, y es, consecutivamente, estudiante, mercader, criado, mozo de cordel, rate-ro, soldado, mendigo y bufón. En el relato se oponen lo desvergonzado y la predicación moral; las digresiones son constantes y una insignificante aventura llena un capítulo, porque las frases moralizadoras, junto con la aplicación de refranes, dan cuerpo a la relación y la agrandan: pero si es entretenido por el profundo estudio de la vida de los pícaros y fulleros y es interesante, a pesar de su melosa prolijidad, sobrevive más bien como modelo de lengua que como obra de arte, como muy bien lo dice Fitzmaurice-Kelly. Un lector moderno puede encontrar todavía solaz en el *Lazarillo* y deleite en el *Marcos de Obregón*, mientras en el libro de

Mateo Alemán sólo irá a buscar el pintoresco giro castizo.

Mateo Alemán pasó a México en 1608 en donde publicó la *Ortografía castellana*. Llegó demasiado tarde para encontrar alivio a sus afanes y en México falleció en año que no se sabe.

III

VIDA DE MARCOS DE OBREGÓN

Al salir de la escuela de Ronda, una población levantada entre riscos y peñas, un muchachillo inquieto, que no se contentaba con lo que le había enseñado el maestro de gramática, «no de los que dicen ahora preceptores, sino de aquellos a quien la antigüedad dió nombre de gramáticos, que sabían generalmente de todas las ciencias, doctísimo en las humanas letras», fuése a la casa con la determinación de pedir licencia a su padre para irse a donde pudiera aprender alguna «cosa que le adornase y perfeccionase el talento natural que Dios y la naturaleza le habían concedido». El muchacho, si no fué de los mejores discípulos, tampoco fué de los peores: estaba razonablemente instruido en la lengua latina, sabía entender un epigrama y componer otro, y era muy aficionado de la música.

El padre viendo la inclinación que el muchacho tenía no le hizo resistencia y antes, con toda sencillez, le dijo: «Hijo, mi costilla no alcanza a más de lo que he hecho, id a buscar vuestra ventura. Dios os guíe y haga hombre de bien». Le dió la bendición, algunos dineros y una espada de Bilbao, y el muchacho partióse para Córdoba, camino de Salamanca.

Llegó en Córdoba al mesón del Potro. Tuvo un momento de debilidad; se acordó de sus padres y hermanos y pensó en regresar; pero luchó contra su cobardía, diciéndose: «No se vienen las cosas sin trabajo; quien no se anima de cobarde se queda en los principios de la dificultad; si no hago más que mis vecinos, tan ignorante me quedaré como ellos; ánimo, que Dios me ha de ayudar».

 Sosegado con estos razonamientos púsose a comer lo que pudo, que era día de pescado. En sentándose a la mesa llegóse cerca un gran maleante, que los había muy finos en Córdoba; éste debía ser algún vagamundo que de alguna suerte se enteró de quién era el mozo, al que se dirigió, diciéndole: «Señor soldado, bien pensará vuesa merced que no le han conocido: pues sepa que está su fama por acá esparcida muchos días ha». La mocedad es vanidosa y lo era mucho nuestro personaje, cuando cayó en la añagaza a las primeras palabras. —«Vuesa mer-

ced ¿conóceme?»—«De nombre y fama muchos días ha». Y diciendo esto sentóse junto al mozo, añadiendo: «Vuesa merced se llama fulano, y es gran latino, y poeta y músico». Envaneciósese mucho más el mozo y convidó a comer al desconocido, quien no se hizo de rogar y echó mano de un par de huevos y unos peces, y comiólos. El mozo pidió más, y el desconocido dijo: «Señora huésped—porque no posaba en aquella posada—, no sabe vuesa merced lo que tiene en su casa; sepa que es el más hábil mozo que hay en toda la Andalucía». Con esto el mozo tuvo más vanidad y obsequió con más comida a su desconocido admirador, quien continuó: «Como en esta ciudad se crían siempre tan buenos ingenios, tienen noticia de todos los que hay buenos en toda esta comarca. ¿Vuesa merced no bebe vino?»—«No, señor».—«Hace mal, porque ya es hombrecico, y para caminos y ventas, donde suele haber malas aguas, importa beber vino, fuera de ir vuesa merced a Salamanca, tierra frigidísima, donde un jarro de agua suele corromper a un hombre; el vino templado con agua da esfuerzo al corazón, color al rostro, quita la melancolía, alivia en el camino, da coraje al más cobarde, templá el hígado y hace olvidar todos los pesares». Convencido por el razonamiento el mozo hizo traer de lo fino, media azumbre para que lo bebiese el huésped, que él no se atre-

vía. Bebió el buen hombre y tornó a las alabanzas; y siguió el vino y continuó la comida. Y no contento con comer y beber a costa del incauto, el maleante convidaba a otros tan desengañados como él, diciendo que el mozo era un Alexandre. Y regresándose al mozo, dijo: «No me hartó de ver a vuesa merced ¿que v. m. es N.? Aquí está un hidalgo, tan amigo de hombres de ingenio, que dará por ver en su casa a vuesa merced, doscientos ducados».

El mozo no cabía de hinchado, y así, cuando hubo acabado de comer, preguntó por aquel caballero, a lo que le respondió el maleante: «vamos a su casa, que quiero poner a vuesa merced con él». Fueron, seguidos de aquellos amigos suyos y del vino, y yendo por el barrio de San Pedro, toparon en una casa grande un hombre ciego, que parecía hombre principal. Entonces, el bellacón, riéndose, dijo: «Este es el hidalgo que dará doscientos ducados por ver a vuesa merced».

Quedó corrido el mozo y los bellacos se fueron riendo. Esta fué la primera baza de sus desengaños y el principio de conocer que no se ha de fiar de palabras lisonjeras, que traen el castigo al pie de la obra. Este es uno de los primeros capítulos que podrían escribirse de la vida de Vicente Espinel, entresacando los datos biográficos que dejó

consignados en la novela picaresca que se titula *Vida de Marcos de Obregón*.

No pueden tomarse al pie de la letra todas las informaciones que en ese libro da el autor; pero es indudable que uno de los fines que tuvo al escribirlo en los años de madurez, fué el de recordar sus años mozos y las aventuras en que tomó parte o de las que fué testigo. La clase de vida que llevó Espinel le ponía en la posibilidad de conocer a fondo la vida picaresca y la clase de literatura a que por entonces era muy aficionado el público le haría escribir esta novela, que con ligeras deformaciones, al atribuirse aventuras que debieron ser populares en ese tiempo, puede servir y ha servido para formar la biografía de este escritor lleno de vitalidad y de buen humor, que la pobreza ni los años le quitaron el gusto para gozar de la vida, a su modo, a la manera como podía gozarse por los pobretones de ese tiempo.

Se sabe que Espinel nació en el pueblecillo de Ronda en 1550, que le enseñó gramática, como cuenta en su libro, el maestro Juan Cansino, así como un poco de música; pertrechado con estos conocimientos se lanzó a la conquista de la fortuna; fué a Salamanca en cuya Universidad cursó durante dos años en la facultad de Artes. No pudiendo por la pobreza seguir en los estudios, regresa a la apostólica, es decir a pie, en

1572, en el mismo año en que Salamanca se hallaba revuelta con motivo del proceso instaurado contra fray Luis de León. En este largo recorrido de Salamanca a Ronda entra por los mesones, se topa con arrieros y tiene forzosamente que aprender muchas habilidades de la vida picaresca.

Gracias al auxilio de un pariente, Espinel puede regresar a Salamanca, con el fin de continuar los estudios. La situación entonces es otra; son mejores las posibilidades y ha ganado mucha experiencia para no hacerla valer. En Salamanca luce sus habilidades de poeta, de músico y de hombre despierto, alegre y jaranero; se relaciona con todos los nobles y con los escritores que había en la ciudad; está en todas las fiestas y es estimadísimo por su ingenio entre todas las clases sociales.

Pero este temperamento no podía avenirse con la estancia en una sola ciudad y un buen día partió a Santander en donde se formaba una poderosa armada, que no pudo salir del puerto por haber diezariado la peste a la tripulación. Licenciada la gente restante, Espinel atravesó por Vizcaya, Navarra y Aragón, deteniéndose poco tiempo en Valladolid, para pasar a Sevilla con ánimo de marchar a Africa a tomar parte en la expedición portuguesa que acabó con la derrota y muerte del rey D. Sebastián.

Sus viajes eran aprendizaje de picaresca

y el *Marcos de Obregón* no hace sino recordarlo entre consideraciones morales hechas por el diablo que se mete a fraile. Como iba en busca de aventuras no pudo conformarse con haber fallado el viaje al Africa; felizmente España tenía muchos campos en que probar fortuna: se dirigió a Italia. Allí, como en todas partes, era bien recibido por el cúmulo de habilidades que tenía. Debía ser una gloria después de oír su charla festiva, pedirle que tocara la guitarra a la que había añadido una quinta cuerda y que cantara. Espinel cantaría poesías suyas y combinaciones de su invención, las décimas llamadas espinelas, las que popularizándose fueron la combinación favorita de los grandes y pequeños poetas:

No hay bien que del mal me guarde
Temeroso y encogido,
De sin razón ofendido,
Y de ofendido cobarde.
Y aunque mi queja ya es tarde,
Y razón me la defiende,
Más en mi daño se enciende:
Que voy contra quien me agravia,
Como el perro, que con rabia
A su propio dueño ofende.

Pero antes de llegar a Italia y habiéndose detenido el galeón que le llevaba en Cabrera, Espinel saltó a tierra en busca de agua

y fué apresado por unos piratas africanos que le llevaron a Argel donde sirvió como esclavo a un renegado. Pudo salir del cautiverio por haber sido preso el galeón de su amo por las galeras de Génova, ciudad en la que desembarcó Espinel en 1678.

Con la ayuda del embajador español atravesó Italia para ir a reunirse con el ejército de Flandes, con el que estuvo cuando el asalto de Maestrich. Fué su época más alegre; trabó amistad con la gente principal del ejército a la que dedicaba poesías y con la que se encontraba en los jolgorios.

Regresó a Italia y bajo la protección de Octavio de Gonzaga, residió tres años en Lombardía. Asistía a las reuniones de artistas y poetas; tomaba parte en las discusiones y gustaba lucir su ingenio en discretas controversias. Su inquietud no le permitía gozar del descanso y así continuó por otras ciudades de Italia, hasta que una mañana pensó como buen español en la fugacidad de la vida y en la mentira de los goces humanos. Creyó que era hora de descansar, o más bien, hastiado de la vida que había llevado hasta entonces, buscaba otras formas de distraer su ardorosa imaginación. Volvió a Ronda a gozar de una capellanía que para él había fundado un pariente. Terminó los estudios de Moral y se ordenó de sacerdote. Se le concedió un beneficio en la iglesia de

Ronda. En 1589 se graduó en Granada de Bachiller en Artes.

El fin de esta existencia turbulenta, se piensa; pero no es así. En los primeros tiempos le place el descanso; colecciona sus poesías y las publica con el título de *Rimas*; se pone a traducir a Horacio; la vida formal principia. Pero los buenos propósitos le duran poco. También otra mañana piensa que está matando la vida que le queda, sin gozarla, en medio de gente zafia y grosera, que no le comprende. Marcha a la Corte y obtiene el nombramiento de capellán del Hospital de Ronda; mas no para volver: nombrará un sustituto y se quedará en Madrid. Sus paisanos que nunca le vieron bien se enfurecen y protestan y le acumulan cargos y en las protestas dicen que observa mala conducta y lleva vida desarreglada. No encontraron nada mejor en Madrid que darle el cargo de capellán de la capilla del Obispo de Placencia. La aspiración de Espinel se había llenado: abandonar a Ronda y residir en Madrid.

En la Corte se relacionó con los mayores ingenios. Su reputación como literato llegó al mayor esplendor. La *Academia poética* le laureó como a *único poeta latino y castellano destes tiempos*. Los autores solicitaban la opinión de Espinel; fué amigo de Cervantes; Lope de Vega le llama *maestro*; los poetas noveles se ponen bajo su protección.

Para entonces ya no es el mozo garrido de las antiguas aventuras, que recuerda con alegre melancolía. Muchos trabajos ha corrido y andado mucho camino, para llegar al lugar en que se encuentra. Hay que aprovechar ahora el tiempo para ganar la vida eterna. Y con estos pensamientos se pone a escribir su *Marcos de Obregón*, novela picaresca, pero en la que cada episodio se lo condimenta con observaciones morales, con reglas sacadas de la experiencia, con deducciones filosóficas que sirvan al lector, la obra de entretenimiento y las máximas de enseñanza y ejemplo.

El *Marcos* es un ensayo feliz del género picaresco; más festivo y mejor cuentista que Alemán, Espinel sabía construir y desenvolver un relato, de suerte que todavía se le lee con agrado, dice Fitzmaurice Kelly.

La fama casi apagada de estos libros clásicos volvió a iluminarse cuando Voltaire sostuvo que el *Gil Blas* no era sino una traducción libre del *Marcos de Obregón*. Esta afirmación antojadiza, fué causa para que el P. Isla dijera también que Le Sage se había apropiado de una novela española, del *Gil Blas*, y publicado como suya. El P. Isla, con gran excitación patriótica, publicó una traducción del *Gil Blas* con este título: «*Aventuras de Gil Blas de Santillana* robadas a España, y adoptadas en Francia por Mr. Le Sage: restituidas a su patria y a su

lengua por un español celoso que no sufre se burlen de su nación». Este asunto fué largamente debatido en su tiempo, pues que no faltó gente que acogiera como artículo de fe lo afirmado por el P. Isla. De la discusión ha podido sacarse en limpio que no hay tal robo sino un profundo conocimiento de la novela picaresca: Le Sage tomó por modelo a los autores españoles, adaptó muchas situaciones, pero acomodándolas a su propio intento al fin de satírica moralización que se había propuesto. Muchas escenas del *Marcos* han sido trasladadas, es cierto; pero el *Gil Blas* ha sido reconocida como una obra de clave en la que se hallan copiados varios personajes franceses: Triaquero es Voltaire; Sangredo los médicos Hocquet y Andry; la marquesa de Chaves es la de Saint-Lambert. Lo que sí es verdad es que la mejor novela francesa de ese tiempo es española por la inspiración y por el asunto.

Le Sage no solamente escribió esta novela imitación del género picaresco español, sino también un *Guzmán de Alfarache*, un *Estebanillo González* y un *Diablo Cojuelo*. También estas novelas fueron imitación de otras españolas; que haya el autor francés puesto en ellas su manera propia, punto es que lo decidirá la historia de la literatura de su nación; a nosotros nos basta con anotar el hecho.

IV

EL DIABLO COJUELO

Si hay una vida que sea el compendio de lo picaresco es la de Luis Vélez de Guevara, el autor del *Diablo Cojuelo*, novela que imitó Le Sage. Vélez de Guevara nació en Écija en 1579; era hidalgo y por lo mismo pobre, como decía Cervantes. Su vida fué un conjunto de hechos desventurados que los paliaba a fuerza de ingenio y de donaire. Fué soldado; gentil-hombre del conde de Saldaña. Se casó cuatro veces; el dinero que cogía como fecundo émulo de Lope con las comedias que escribía, no le sacaban de apuros. Siempre estaba en busca de un cargo o enviando epístolas a los amigos para conseguir de ellos dinero. Dirigía memoriales en verso pintando su situación y pidiendo auxilio; pretende un humilde puesto en la servidumbre del cardenal e infante don Fernando; la portería de cámara del Príncipe de Gales; la mayordomía del archiduque Carlos, y solicita vanamente una plaza de ayudante del guardarropa del rey.

Y sin embargo sus cien comedias son aplaudidas y en todos los círculos sociales, muy estimado por su «deliciosa y amenísima conversación, aludiendo a la cual había escrito Cervantes:

Topé a Luis Vélez, honra y alegría
y discreción del trato cortesano
y abracéle en la calle a medio día».

(Rodríguez Marín)

Nada le valió el ingenio. Se puede decir que el único hartazgo que tuvo en medio de sus hambres fueron sus cuatro matrimonios. Vélez de Guevara murió en 1644. Su testamento contiene una lista de deudas y una cláusula que dice: «Item, declaro que por el presente estoy muy alcanzado y necesitado de hacienda, para poder disponer y dejar las misas que yo quisiera por mi alma».

Vélez de Guevara fué ante todo un autor dramático; pero su nombre ha perdurado solamente como padre de una novela que en cierta manera pertenece también al género picaresco, como perteneció el autor con su vida. Esta novela es el *Diablo Cojuelo*, divertida narración que parte de la feliz invención de su trama. El argumento es muy conocido: el estudiante, don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, perseguido por la justicia «que le venía a los alcances por un estrupo que no lo había comido ni bebido, que en el pleito de acreedores de una doncella al uso estaba graduado en el lugar veintidoseno, pretendiendo que el pobre licenciado escotase solo lo que tantos habían merendado», acierta a caer en la buhardilla de un astrólogo. Oye un suspiro, indaga por

el origen y se encuentra con el Diablo Cojuelo aprisionado dentro de una redoma por los conjuros del astrólogo. El estudiante rompe la redoma y liberta al diablillo, quien en pago le conduce a una serie de aventuras: desde lo alto de una torre mira como los techos se levantan y dejan ver adentro el enjambre humano con todas sus pasiones y miserias: este es el capítulo de mayor originalidad y en que la sátira cobra un alto sentido humano. Luego tienen diversas aventuras en muchos lugares, hasta que el Diablo es apresado por alguaciles mandados desde el infierno, acontecimiento que aprovecha el estudiante para no confiar en la vida de aventuras y volver a los estudios.

Entre las muchas particularidades humorísticas y picarescas, se pueden anotar en esta novela curiosidades literarias que dan un término de comparación para las discusiones de hoy. En las Premáticas y Ordenanzas que dió don Cleofás para que se observaran en la ingeniosa Academia sevillana «se manda que todos escriban con voces castellanas, sin introducillas de otras lenguas, y que el que dijere *fulgor, libar, numen, purpurear, meta, trámite, afectar, pompa, trémula, amago, idilio*, ni otras desta manera, ni introdujere proposiciones desatinadas, quede privado de poeta por dos academias, y a la segunda vez, confiscadas sus sílabas y arados de sal sus consonantes, como trai-

dores a su lengua materna». Era la época de la cultilatiniparla y en que se perseguían implacablemente los latinismos que hoy han pasado al lenguaje corriente.

Y no eran solamente las palabras cultas las que se tachaban, sino los símbolos; el fénix era el ave propiciatoria de los poetas; todos le cantaban. Por eso en la Premática se añade, «por cuanto celebraron el fénix en la academia pasada en tantos géneros de versos, y en otras muchas ocasiones lo han hecho otros, levantándole testimonios a esta ave y llamándola hija y heredera de si propia y pájaro del sol, sin haberle tomado una mano, ni haberla conocido si no es para servilla, ni haber ningún testigo de vista de su nido... mandamos que se ponga perpetuo silencio en su memoria». ¿Este pregón burlesco no recuerda al «tuércele el cuello al cisne», con que se ha expresado el fastidio de nuestra época por el uso de otro símbolo, del cual abusaron los buenos y los malos poetas?

V

QUEVEDO

Se ha dicho que la cumbre de la novela picaresca es la escrita por don Francisco de Quevedo con el título de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*. Se conoce

simplemente esta obra con el nombre de *El Buscón* o de *El gran Tacaño*. Ambas denominaciones son arbitrarias. El autor de esta obra es uno de los más grandes escritores del Siglo de Oro; en la historia de la literatura tiene muchos capítulos reservados para la diversidad de trabajos en que ejercitó su ingenio y su pluma. Viva representación del español, y más bien del castellano, tiene como nadie la mezcla de realismo e idealismo que caracteriza la vida de ese gran pueblo, que se hallaba listo para las más grandes hazañas como para las mejores picardías. Quevedo tiene una asombrosa variedad de ingenio y no se sabe cuál sea el aspecto en que más se le deba admirar: ¿el poeta satírico, el escritor político que satiriza en prosa las costumbres de la época y que se refiere a los vicios de administración y a los grandes señores que adueñados de la voluntad de los reyes y de la política española iban conduciendo a esta nación a la ruina, el moralista, el historiador, el crítico o el novelista insuperable de lo picaresco?

La fama con que ha perdurado Quevedo ha sido la que le hubo concedido la leyenda: Quevedo es el de las truhanerías populares, de los chistes desvergonzados, de las prontitudes envidiables de ingenio. No se le puede concebir como escritor de tratados morales ni menos como hombre enredado en los hilos de la política. Para la generalidad de

las gentes, Quevedo no es el hombre de Dios y del diablo, como lo pinta un moderno escritor francés, sino tan solamente el hombre endiablado que de todo hace fisga y de todo se ríe.

Sea, pues, este aspecto popular el que primero consideremos ahora, lo que nos servirá además para continuar con el estudio de la novela picaresca.

Todos los críticos se hallan conformes en decir que *El Buscón* es la novela que puede llamarse por excelencia picaresca, porque resume quintaesenciando los primores que pudieron ser admirados en las demás novelas de este género. Quevedo al recoger el género no quiere continuar con la manera generalizada de esta clase de obras; no pretende moralizar sino divertir, y siguiendo la natural inclinación de su carácter, franco, alegre, decidor, desvergonzado, hace pasar a su personaje, desparpajado y cínico, por varios estados de la vida española de ese tiempo, no solamente pintándola, sino haciendo la caricatura de ella, provocando la burla de la fatuidad, de la hipocresía, de la fachenda con que procedía el hidalgo español. Gran señor era Quevedo; pero la risa que provoca no es fina, no es mordaz, es gruesa, para pueblo y taberna. Hay ciertas escenas en que el lector moderno sorprendido no deja de taparse las narices y de pasar las páginas con mucho desagrado.

Quevedo se aleja en el *Buscón* de las novelas picarescas más inmediatas para acercarse al *Lazarillo*; pero lo que en esta novela tiene de inconsciente impudor, porque quien refiere esas aventuras pertenece a un medio social en el que se anestesian los sentimientos delicados en razón de que los individuos se crían entre personas que por miseria y azares de la vida perdieron hasta la noción de los conceptos morales, en el *Buscón* es cinismo, consciente, por tanto, de quien pinta recargando colores. Ya no existe la socarronería; es la franca y estruendosa burla.

El Buscón, como el *Lazarillo*, constituye la autobiografía de un pícaro. Pablos, hijo de un ladrón y de una ramera, corre diferentes aventuras: criado de un estudiante se muere de hambre en el pupilaje que su amo sufre con el licenciado Cabra. Trasladados a la Universidad de Alcalá, la vida de estudiante, le da motivo para trazar unos cuantos cuadros de holgazanería y suciedad estudiantiles. Cuando su amo se aleja de la Universidad, Pablos busca la vida por su propia cuenta y entre zozobras y altibajos, ya en la cárcel o ya pretendiendo a una bella dama, corre aventuras de picardía, que debieron ser comunes en aquel tiempo, pues que hasta ahora pueden ser recogidas en cualquier medio hampesco si el escritor no fuera a buscar humanidad sino tan solamente mo-

tivos de risa y de burla. Después de que Pablos recorre España con diferente fortuna decide pasar a las Indias, «y fuéme peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres». Así, con una de las pocas consideraciones morales que contiene el libro, termina la novela, dejando la impresión de un mundo de aquelarre, que bien puede emparejarse con los famosos *caprichos* de Goya.

No puede decirse de este libro, como se ha afirmado de muchas novelas célebres, que es la historia de una época. Si con el *Buscón* se quisiera reconstruir la vida de España, la mitad de ella se quedaría oculta y para completarla habría que acudir a Calderón o a otro escritor coetáneo. En Quevedo, el hidalgo lleva capa, espada ceñida, calzas atacadas y botas, el cuello abierto y el sombrero de lado; se llama don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán; tenía casa y solar montañés; pero hoy no le queda sobre qué caer muerto; aunque sí, le queda el don: también lo quiere vender, sin hallar nadie con necesidad de él, porque «quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, podón, baldón, bordón y otros así». Estos hidalgos sin dineros eran susto de los banquetes, polilla de los bodegones y convidados por fuerza; era gente que comía un puerro y representaba un capón. Y el vestido

tan airoso no era sino una apariencia. Como en otras partes hay hora señalada para la oración, los hidalgos—y quien dice hidalgo dice pobre—la tenían para remendarse. «Son de ver las diversidades de cosas que sacamos: que como tenemos por enemigo declarado al sol, por cuanto nos descubre los remiendos, puntadas y trapos, nos ponemos abiertas las piernas a la mañana a su rayo, y en la sombra del suelo vemos las que hacen los andrajos y hilarachas de las entrepiernas, y con unas tijeras las hacemos la barba a las calzas; y como siempre se gastan tanto las entrepiernas, es de ver cómo quitamos cuchilladas de atrás para poblar lo de adelante y solemos traer la trase-
ra tan pacífica de cuchilladas, que se queda en las puras bayetas: sábelo sola la capa, y guardámonos de días de aire y de subir por escaleras claras o a caballo. Estudiamos posturas contra la luz, pues en día claro andamos con las piernas muy juntas y hacemos las reverencias con solos los tubillos, porque si se abren las rodillas se verá el ventanaje... Estamos obligados a andar a caballo una vez cada mes, aunque sea en pollino, por las calles públicas, y a ir en coche una vez en el año, aunque sea en la arquilla o trasera; pero si alguna vamos dentro del coche, es de considerar que siempre es en el estribo con todo el pescuezo de fuera, haciendo cortesías para que nos vean

todos, y hablando a los amigos y conocidos aunque miren a otra parte».

Y la justicia? ¿Cómo se ejerce la justicia en este tiempo? Cuando Pablos fué llevado a la cárcel, dió un escudo al carcelero, para mejorar de trato; dió dineros al escribano, porque en ellos está todo el juego y pueden hacer mucho mal; hizo otro tanto con el alguacil y el relator, quien al dar cuenta de la causa, «habló quedo, brincó razones y mascó cláusulas enteras», con lo que Pablos fué puesto en libertad mientras sus compañeros eran desterrados por seis años.

El Santo Oficio era la terrible institución cuyo recuerdo perdura todavía escalofriante. ¿Quién iba a osar burlas con el Santo Oficio? Pablos quiere salir de una posada, pero sacando su hato y sin pagar un real. Pues nada más fácil: el licenciado Brandalagas y otros dos amigos llegaron una noche a la posada y requirieron a la huéspeda, de parte del Santo Oficio. Temblaron todos y nadie osó defender al *Buscón* a quien llevaron preso; pero no era solamente a él a quien había que sacar, sino el hato, el equipaje, que diríamos hoy, y si al sacarle a Pablos, callaron, al ver sacar el hato, pidieron embargo por la deuda. El licenciado Brandalagas respondió que eran bienes de la Inquisición, con lo que no chistó alma terrena. Así sacó el *Buscón* su ropa y comi-

da horra. ¿Era tan fácil estafar en nombre de la temible y respetable Inquisición?

Y los soldados cómo eran en este tiempo de las guerras heroicas? Muchos capitanes habían sido solamente en las comedias, que cuando hablaban con los soldados de Flandes decían que habían estado en la China, y a los de la China, en Flandes; nombraban turcos, galeones y capitanes, y en cierta vez, contando la batalla que había tenido don Juan en Lepanto, uno de esos capitanes de la farsa dijo que aquel Lepanto fué un moro muy bravo.

Hay que recordar también que este es el Siglo de Oro todavía y el siglo del teatro, sobre todo. ¿De qué manera se les ve a los literatos y en especial a los dramaturgos? Pablos se topa con una compañía de farsantes, se concierta por dos años; le dieron que estudiase tres o cuatro loas y papeles de barba; echó la primera loa en Toledo: era de una nave—de lo que son todas—que venía destrozada y sin provisión; decía lo de: «Este es el puerto»; llamaba a la gente *senado*; pedía perdón de las faltas y silencio, y se entraba. Se representaba una comedia de un poeta de la compañía. Pablos se admiró de que tal hombre fuese poeta, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. La comedia se hizo el primer día y no la entendió nadie; el segundo acto

empezaba por una guerra, y Pablos salía armado y con rodela, que si no, a manos de mal membrillo, tronchos y badeas, acababa. Nunca se vió tal torbellino, y muy merecido, porque la comedia traía un rey de Normandía sin propósito en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos para hacer reír, y al desatar de la maraña no había más de casarse todos. Reconvenido el poeta dijo que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso de uno, y de otro había hecho la capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Y le declaró que no había farsante que supiese hacer una copla de otra manera.

Cuando el hidalgo podía engañar su orgullo, hacía los oficios más bajos para ganar dinero; él no podía trabajar abiertamente; pero si este trabajo se hacía con cierto disfraz, el hidalgo lo desempeñaba a las mil maravillas: se disfrazaba de pordiosero y clamando por Dios y las Ánimas, sacaba buenos cuartos; hacía extraviar de adrede a niños pequeños, para obtener la gratificación de los padres; concurría a las casas de juego y prestaba curiosos servicios a los jugadores por cuya salud miraba, para retirar una parte de la ganancia.

Este es uno de los pocos libros picarescos por cuyas páginas pasan algunas mujeres, con la manifestación galante del protagonista. En los otros parece que no tuviera el pí-

caro sino la urgencia de la vida, sin dar un solo lugar al sentimiento. Un día Pablos tropieza en la tienda de unos mercaderes con dos tapadas de aquellas que piden prestado sobre sus caras, y disputan por engañarse, él a ellas, ellas a él. Al salir de la cárcel Pablos determinó ir a una posada, en donde halló una moza rubia y blanca, miradora, alegre, a veces entremetida y a veces entresacada y salida. Ceceaba un poco, tenía miedo a los ratones y preciábase de hermosas manos, que las lucía cuantas ocasiones podía. Pablos la requirió de amores porque no le pareció mal para el deleite; pero sólo fué aceptado cuando supo engañarla fingiéndose noble y rico. Su aventura terminó con la intervención de Brandalagas. La mejor aventura amorosa de Pablos tuvo lugar cuando presumía ya de hidalgo, con una hermosa niña que resultó ser prima de su antiguo amo, don Diego Coronel: Dios no crió tan linda cosa como aquella niña: era blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo, lindas manazas y zazozita; se llamaba Ana, y a poco de conocerse le llamaba de vos en señal de familiaridad. El vos era un tratamiento demasiado familiar. Juan de Luna en los *Diálogos familiares* dice: «El primero título y más bajo es *tu*, que se da a los niños o a las personas que queremos mos-

trar grande familiaridad o amor. *Vos* se dice a los criados y vasallos. «De *vos* tratamos a los criados y mozos, dice Correas, y entre amigos a donde no hay gravedad ni cumplimiento se tratan de *vos*». Era el tiempo del *vuesa merced*; pero en Ana el *vos* era un trato cariñoso. Pablos se hubiera casado con la hermosa niña de no toparse y ser reconocido por su amo, que castigó cruelmente la osadía.

En el carro de la farsa encontró una mujer, la bailarina, que le pareció extremada sabandija. Pablos, entusiasmado, llamó la atención de quien se hallaba a su lado, diciéndole: «Esta mujer ¿por qué orden la podríamos hablar, para gastar con su merced veinte escudos, que me ha parecido hermosa?» «No me está bien el decirle, que soy su marido—dijo el hombre—ni tratar de eso, pero sin pasión, que no me mueve ninguna, se puede gastar con ella cualquier dinero, porque tales carnes no tiene el suelo ni tal juguetoncita», y diciendo esto saltó del carro y fué al otro, según pareció, por darle lugar a que la hablase. Y debió hablarle porque le pareció bien la moza y fué causa para que se concertara por dos años en la farándula.

Deshecha la farándula dió Pablos en galán de monjas. Enamoróse de una a cuyo pedido había compuesto muchos villancicos. Era hermosa y le regalaba con cuidado.

Fué gran compañero del sacristán y monacillo, y muy bien recibido del vicario, que era hombre de humor. Pero los amores con monjas tienen muchos inconvenientes. Para hablar hay que hincar las cabezas por las rejas y apuntar los requiebros por las troneiras. Las monjas aman al escondite, y hablan quedito y de rezado. A Pablos empezáronle a enfadar las torneras con despedirle y las monjas con pedirle, por lo que, cogiéndola a la monja, con título de rifárselos, cincuenta escudos de cosas de labor, medias de seda, bolsillos de ámbar y dulces, tomó su camino para Sevilla, donde, como en tierra más ancha, quiso probar fortuna.

Aquí, en Sevilla, aparece la última mujer. Refugiado se hallaba en un templo, junto con otros pícaros, por desafueros contra la justicia. En la iglesia lo pasaban notablemente, porque al olor de los retraídos acudieron ninfas, desnudándose por vestirles. Se le aficionó la Grajales; vistióle de nuevo de sus colores; se halló contento con esta vida, y se propuso navegar en ansias con la Grajales hasta morir. Cansado del refugio de la iglesia, previa consulta con la Grajales, resolvió venir a las Indias con ella, a ver si mudando mundo y tierra mejoraría su suerte. Ya tenemos en viaje para América a una pareja que luego será tronco de una envanecida familia de las Indias.

Pero éste y otros aspectos de la vida es-

pañola que pueden contemplarse a través del *Buscón*, son una de las faces, la caricaturesca; la otra es la pintada por Calderón de la Barca. Ese es otro mundo: los hombres tienen una severidad de autómatas; los hidalgos andan acompasadamente, con la mano izquierda en el pomo de la espada y la otra alzándose la guía del bigote: otro hidalgo viene por la misma calle; se miran de soslayo y si alguno ha torcido el gesto, la espada está lista y el más diestro es el que pasa.

En esta España el amor es salvaje; no perdona un desliz y castiga con crueldad todas las faltas. Por una simple sospecha mata el marido a la mujer: el médico de su honra. La mujer engañada, persigue al amante, cuando no tiene un hermano que cuide por su honra, hasta los campamentos de Flandes o de Italia o de América; para ello se ha disfrazado de hombre, ha ceñido espada, y un buen día la deuda es cobrada con la sangre del burlador. Hasta las flores de galantería tienen color de sangre: cuando el físico ha sangrado a una dama, moja un lienzo con esa sangre para llevarla al galán.

Dos Españas exaltadas; la una grotesca hasta la exageración; la otra engolada hasta el cansancio. ¿Quién nos dará la pintura del justo medio de esta época?

*
* *

Cuando los historiadores de la literatura llegan a Quevedo no saben de justo la clasificación que le corresponde: escritor moralista, satírico, novelista, filósofo, crítico, escritor político, poeta, todo esto y mucho más fué Quevedo, uno de los hombres más cabales del Siglo de Oro, porque a los grandes conocimientos que tenía juntaba una superabundancia de savia vital: lo humano en Quevedo tiene tal fuerza, que a través de los tiempos este elemento se ha sobrepuesto a sus demás merecimientos para perdurar en la memoria de las gentes tan solamente por las travesuras de su ingenio, ciertas o prestadas, y por sus acciones enteramente humanas. «Hubiera podido ser grande como poeta o filósofo—dice Fitzmaurice Kelly—, como teólogo u hombre de Estado: quiso serlo todo a la vez, y en el pecado llevó la penitencia. Con todo era el español más cabal de su tiempo, escritor brillante a quien su odio a lo vulgar hizo adoptar una lastimosa inovación».

Francisco Gómez de Quevedo y Villegas nació en Madrid en 1580. Sus padres originarios de la «montaña», ocupaban buena posición. Su padre era secretario de la princesa María, hija de Carlos V, primeramen-

te, y después, secretario de la reina Ana; mientras su esposa María de Santibáñez, era dama de honor de la reina.

Quevedo creció en un ambiente cortesano y fué iniciado desde pequeño en las intrigas palaciegas: veía pasar a Felipe II grave y meditabundo por los corredores del Escorial. Este gran rey abrumado por el catolicismo tiene la conciencia de su enorme responsabilidad. Planeó grandes empresas que le salieron desgraciadas; tuvo confianza en el Dios a cuyo servicio había puesto su poder y sonreía resignado. Quizá esperaba el prodigio que había de compensar a sus afanes y cuando este prodigio no llegaba y veía crecer las dificultades económicas del reino, y veía, sobre todo, al Infante que contra todo lo que hubiera deseado, tenía una debilidad de carácter alarmante, el suyo se ensombrecía, pero su voluntad permanecía firme. En Flandes se producen sublevaciones militares a causa de las pagas; mas el rey continúa firme en lo que considera su misión y concluye sus disposiciones con un «cúmplase la ley», que equivaldría a decir aunque el mundo se hunda. Y cuando le llega la muerte, se prepara a recibirla firme y entero; sólo una frase condensa el martirio en que agoniza. Refiriéndose al Infante, dice: «¡Quiera Dios que gobierne por sí!» Sus ojos penetrantes han visto al débil Felipe III gobernado por el marqués de Denia.

Mientras tanto Quevedo ha hecho sus estudios en Alcalá y se ha distinguido entre todos sus compañeros por la agudeza de su ingenio y por la facilidad que tiene para asimilar las diferentes materias que se cursan. Pero su ingenio tiene sobre todo que aguzarse para defenderse de la burla de sus compañeros por un defecto físico con que ha venido al mundo: tiene las piernas zambas y cojea; por eso él se adelanta a la burla o la castiga.

A los 16 años, Quevedo quedó huérfano de padre.

En la Universidad tiene que aprender y defenderse, lo que le pone diestro en varias materias de estudio y en todas las trapacerías estudiantiles: él es, desde entonces el autor de todas las picardías que se cometen por los estudiantes y que van a ser trasladadas después a las inolvidables páginas del *Buscón*. Y no sólo es diestro en trapacerías sino también en el manejo de las armas.

Cuando hace sus escapadas a Madrid penetra en las pequeñeces de la Corte y aprende las miserias de la disolución social: hay podredumbre arriba y abajo: el rey está entregado al Duque de Lerma que es el único que asiste al Consejo y que recibe los donativos que hacen al soberano. Este Felipe III es un pobre hombre que finca la vida en cuatro cosas: comer, cazar, jugar, rezar. Mientras tanto el de Lerma lanza Pragmá

ticas una tras otra, sobre todo para pedir dinero.

En este ambiente crece el ingenio turbulento de Quevedo, que amargado por las miserias físicas y morales, por la suerte que ve correr a su nación, desenvuelve sus dotes de crítica y de ironía: él quisiera componerlo todo y al no poder se burla de todo. Principia por este tiempo, 1600, a escribir *Pragmáticas* y esas sabrosas cartas del *caballero de la Tenaza*.

Sólo hay en este tiempo un hombre en España cuya amistad buscaría Quevedo, es la del joven duque de Osuna, renombrado por sus travesuras y por su valentía. Osuna, en una escapada turbulenta ha ido a Flandes, a donde regresará una y otra vez y de donde volverá al fin cubierto de laureles: la fama de las hazañas del duque llega a todas partes; acaso el Quevedo reflexivo que se esconde tras el Quevedo burlón, ve en las locuras del Duque y en los altos pensamientos de éste el posible remedio para los males que corroen a España. ¿No escribía entonces Quevedo al sabio Lipsio: «Nuestra época está más hecha para Marte que para Minerva; pero vos tributáis a la diosa el homenaje que le es debido. En cuanto a mi España, no puedo hablar de ella sin dolor. Si vosotros sois presa de la guerra, nosotros lo somos del ocio y de la ignorancia. En vuestras tierras tenéis soldados, y en ellas

se agotan vuestros tesoros: aquí somos nosotros los que nos agotamos. No hay nadie que hable, pero hay muchos que mienten?» Y esto era en 1604, cuando Quevedo tenía 24 años de edad.

A pesar de su juventud la justa fama de su mucho saber había recorrido por España y fuera de ella. El P. Mariana, el viejo historiador, le consultaba sobre cuestiones hebraicas y mantenía una amistosa correspondencia; ya le hemos visto en relaciones con Justo Lipsio, el profesor de Jena, Leyden y Lovaina; Juan Jacobo Chyffet escribía al Obispo de Patras: «este don Francisco de Quevedo es un caballero de Santiago, muy amigo mío y personaje muy docto para un español». Es verdad que esta alabanza equivale a una censura para el pueblo en decadencia.

Contra ello se rebelaba Quevedo, y pletórico de acción no atinaba con los medios que pudiera poner en plan para trabajar por el prestigio de su nación, antes tan gloriosa y hoy venida a menos, por pereza del rey, por ineptitud del favorito.

Mientras tanto se divierte componiendo regocijados y hasta cochinos escritos en los que no se propone solamente la burla sino la crítica acerba de las costumbres y de los acontecimientos. ¿Cómo no va a burlarse sangrientamente Quevedo si ve que sin embargo de la pobreza general que va llevando

a la ruina a la nación, se obsequia a los ingleses que fueron a España con motivo del nacimiento de Felipe IV, de manera de causar asombro? Un millón se gasta en quince días. Hay banquetes con 400 platos. Lord Nottingham recibe el regalo de un diamante valorado en 3.000 libras. Y el rey se divierte.

Quevedo se ríe, se ríe amargamente de todo esto y escribe los *Sueños* y escribe el *Buscón*. Los *Sueños* están dedicados al Conde de Lemos, aquel mismo gran señor a quien dedicara Cervantes su *Quijote*; pero Cervantes es un pobrete que le ha dedicado un libro para reír; mientras Quevedo es un lenguaraz lleno de perspicacia y que se codea con los grandes y cuyas hazañas de pluma y de espada andan de boca en boca. Estos mismos *Sueños* no son sencillas obras de burla sino terribles panfletos contra todas las clases sociales. En los *Sueños* los jueces se lavan las untadas manos; la justicia aparece huida del mundo; nobles, honrados y valientes caen en las calderas de Perogotero, pues sólo valen esas virtudes siendo propias. Un bellaco no es noble porque su padre lo haya sido; la nobleza se adquiere con las propias acciones. También en el infierno están los reyes, los unos por comedores de pueblos y los otros por dejarse llevar por malos ministros. Las alusiones son así crueles y claras. Y estos panfletos de

Quevedo andan de mano en mano aun antes de ser publicados.

En la perpetua contradicción de la vida de Quevedo se le encuentra en este tiempo (1608) entregado a trabajos serios y cultivando la amistad con los ingenios más graves. El P. Mariana que ha regresado de París y vive en Toledo le envía un tratado sobre la moneda de vellón, en que examina la cuestión económica de España y propone remedios. Mejores remedios iban a encontrar luego los hombres del poder. Mientras tanto Quevedo traduce a los clásicos: *el Anacreón* y *La vida y tiempo de Focílides*; pero sin descuidar lo actual. En medio de sus trabajos más serios sus panfletos corren con extraordinaria virulencia, dirigiéndose a los acontecimientos del día. Sigue escribiendo *Pragmáticas* que son como la burlesca contestación a las Pragmáticas del rey.

En este tiempo llega de Flandes el duque de Osuna con quien logra Quevedo estrechar su amistad. Osuna ha sido también un derrochador de vida; ya ha sentado la cabeza. Ha olvidado las locuras para convertirse en el español representativo de la raza y en la última esperanza de esta nación decaída. Osuna era impetuoso, improvisador, atractivo y con indudable genio guerrero.

Cuando Osuna llegaba a Madrid las estrecheces económicas eran tales que los hombres del poder sólo hallaron un arbitrio

para mejorarlas: arrojar a los moriscos para quedarse con los bienes de ellos. Pedido el parecer, Osuna se opuso a Lerma y a su camarilla: él fué el único que sostuvo la inoportunidad de expulsar a los moriscos.

También Quevedo escribió el *Chitón* en el que decía: «si los moros que entraron dejaron a España sin gente, porque se la degollaron, estos que echaron la dejaron sin gente, porque salieron. La ruina fué la propia; sólo se llevan (de diferencia) el cuchillo».

La furia inquisitorial debía prevalecer y en setiembre de 1609 se pregonaba en Valencia el decreto de expulsión, porque la católica España no podía permitir herejes en su suelo.

Gran personaje fué este Duque de Osuna; por desgracia le tocó vivir en un tiempo de triste cobardía, en el que sus propósitos, que hubieran contribuido para sacar a flote a esta España que se hundía, eran recibidos con recelo y con celos, que al fin le condujeron a la prisión en donde el Duque murió de cólera. Osuna quería acabar con la piratería del Mediterráneo; como Venecia representaba la mayor molestia para España, por la ayuda que prestaba al Duque de Saboya, Osuna quiso combatirla y para no comprometer a su nación y atendiendo a la insinuación cautelosa del rey, arboló en las naves su propio pabellón y se fué contra

Venecia: apresó galeones y embotelló a la escuadra. A la queja de los venecianos, Madrid le ordenó devolver las presas y esta actitud incoherente le desconcertó. Entonces fué cuando planeó la conjuración de Venecia con el objeto de quemar las naves de la República; en este empeño le ayudaron Quevedo que se jugó la vida y se salvó con pasmosa habilidad, y el marqués de Bedmar. Pero estas acciones que debían servir en abono del prestigio de Osuna, le condujeron a la prisión en la que le encerró y mató una burocracia torpe y medrosa.

En 1611 pasó a Italia Quevedo y fué a buscar protección junto al Duque de Osuna que era entonces virrey de Sicilia. La causa era muy conocida: el jueves Santo de ese año sacó la espada en defensa de una dama desconocida y mató a un hombre. Huyendo de la justicia pasó a Italia.

Fué entonces cuando al lado del gran guerrero y político comprendió Quevedo cuál era su deber de español y se puso francamente al lado de Osuna. Desde este momento el nombre de Quevedo va a estar junto al de Osuna y va a correr la misma suerte. Quevedo, el poeta satírico, el panfletista acre y desvergonzado, el pícaro, el cojo maleante, se convierte en Ministro y consejero del hombre audaz, del político de amplia visión, del que pudiera hacer resurgir a la España decadente. Es el hombre de

confianza. Pasan millones por sus manos; él entrega los regios regalos de Osuna; negocia por su señor y vuelve a ayudarle en sus empresas, hasta la conjuración de Venecia, en que Quevedo salva disfrazado de mendigo y merced a su perfecto acento italiano.

Mientras tanto en Madrid el Duque de Uceda conspira contra su padre, el de Lerma, para convertirse en favorito, y lo es hasta que muerto el inepto Felipe III, sube el nuevo rey y pasa el valimiento al Conde Duque de Olivares.

Osuna ha sido retirado de Nápoles y conducido a la prisión. También Quevedo ha sido apresado. El ruidoso proceso termina con la muerte del gran Duque. Quevedo que se halla confinado en la Torre de Juan Abad no deja de comentar los sucesos y de escribir y publicar obras de todo género. En 1621 dedica a Olivares *La Política de Dios*, libro severo en que tomando por norma el Evangelio traza caminos de gobierno y de administración. Los hombres del poder eran nuevos y así no podían tomar a ofensa los calificativos de ladrón y asesino que suenan a cada paso contra príncipes y ministros. Para los hombres nuevos hay advertencias severísimas acerca de la manera como deben comportarse. El rey debe leer su libro para recordar sus deberes y que es nieto de Felipe II y biznieto de Carlos V. Olivares

debe leerlo «para darse por enterado del cuidado con que asiste al rey, en valimiento ni celoso ni interesado».

Lerma comprende el valor de Quevedo y le atrae. Este Quevedo que a la muerte de Osuna saltó denodado y sin miedo y que ha seguido escribiendo después folletos y versos que atraen en el público desfavorable interpretación para los hombres del poder.

Faltar pudo su patria al grande Osuna, pero no a su defensa sus hazañas: diéronle muerte y cárcel las Españas de quien él hizo esclava la fortuna.

Lloraron sus envidias una a una, con las propias naciones, las extrañas; su tumba son de Flandes las campañas y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió el Vesubio Pertenope, y Tinacria, al Monjibelo; el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo; la Mosa, el Tajo, el Rin y el Danuvio murmuran con dolor su desconsuelo.

Quevedo no era emotivo; la sensibilidad la tenía muy atemperada y este mismo soneto que es uno de los pocos destinados a rememorar a un muerto, no revela dolor sino ira. Quevedo no tuvo afectos para nadie; fué un amargado y colérico. Mucho estimó a Cervantes y en sus obras no hay un re-

cuerto para él ni para su muerte acaecida por estos tiempos, como la de su viejo amigo el P. Mariana.

Olivares sabía que no era despreciable la pluma de Quevedo y procuró atraerle. En 1626 se le encuentra entre la comitiva que acompaña al rey que viaja por Aragón. En este viaje compone el *Cuento de los cuentos*. Su cercanía a la Corte no le sirve sino para despreciar más a una sociedad contaminada con todos los vicios. Y los folletos continúan saliendo de su pluma: en 1627 escribe *El entremetido, la dueña y el soplón* que contiene vocablos duros para reyes, ministros y palatinos. Escribe también el *Marco Bruto*, glosa a la vida de este personaje romano y obra política de gran importancia. En 1628 se entabla en España la pugna entre los santiaguistas y los teresianos, que no quieren dejar ninguna parte en el patronazgo de la nación. Quevedo es caballero de Santiago y combate contra Santa Teresa, lo que le vale un destierro a su Villa de la Torre.

Mientras tanto la política internacional sigue agravándose: Quevedo que tanto sabe de ella da la voz de alarma y escribe folleto tras folleto. Escribe entonces el *Lince de Italia o zahorí español* que lo envía al rey, finalizando con una frase de Isócrates a Filipo: «Sé cierto que todos acostumbran ser más agradecidos a quien les da alabanzas

que a quien les da consejos». No importa que el rey lo tome a mal; peor es la situación en que se halla España y es horrible la situación económica: están cercanos los tiempos en que se echará mano de la plata de las iglesias; se cargarán los tributos hasta el exceso y el rey pondrá un cepillo en las puertas de los templos con este letrero: «Para las necesidades del rey». Este rey no hizo ventaja al anterior. Olivares lo maneja todo y al rey le basta acudir a citas clandestinas de mujeres, que le proporciona el favorito.

Quevedo vuelve a la corte; al parecer se ha rendido a los halagos de Olivares; pero sigue publicando folletos intemperantes sobre todo asunto, políticos, económicos, literarios. Quevedo es un peligro y se principia a perseguirle: los religiosos le tachan de herético, y Olivares quiere alejarle dándole una embajada en Génova, que rechaza Quevedo. No está lejano el día de la persecución. El mismo lo sabe: «Muchos dicen mal de mí,—y yo digo mal de muchos; mi decir es más valiente—por ser tantos y ser uno».

El año 1639 es el decisivo en la vida de Quevedo. Ante el desbarajuste que hay en el reino, la pluma del escritor estalla: junto con las Epístolas de Séneca, que traduce, escribe también *La isla de los monopatos*, diatriba contra el valido, así como una serie

de sonetos. Escribe también la glosa del *Pater Noster*:

Filipo que el mundo aclama,
 rey del infiel tan temido:
 despierta, que por dormido
 nadie te teme ni te ama;
 despierta, rey, que la fama
 por todo el orbe pregona
 que es de león tu corona
 y tu dormir de lirón;
 mira que la adulación
 te llama con fin siniestro
Padre nuestro.

.....

Con ser tan justo Daniel,
 privado de un rey tirano,
 lo pidió el pueblo inhumano,
 conjurado contra él.
 A ti que eres rey fiel,
 no pedimos un profeta,
 sino un Barrabás, que inquieta.
 Tiempo es ya de que nos lo des,
 y si nos le has de dar después,
 yo la voz del pueblo soy:
dánoslo hoy.

Actitud más decidida ya no era posible esperar, y sin embargo cierto día que el rey se sentaba a la mesa, encontró bajo la servilleta el famoso *Memorial a S. M. el rey Felipe IV*:

Católica, sacra y real majestad,
Que Dios en la tierra os hizo deidad,
Un anciano pobre, sencillo y honrado,
Humilde os invoca y os habla postrado...
En cuanto Dios cría, sin lo que se inventa,
De más que ello vale se paga la renta;
A cien reyes juntos nunca ha tributado
España las sumas que a vuestro reinado;
Ya el pueblo doliente llega a recelar
No le echen gabela sobre el respirar...
Los ricos repiten por mayores modos:
«Ya todo se acaba; pues hurtemos todos».

.....

No estaba firmado el Memorial; pero a nadie podía ocultarse la procedencia: el autor no podía ser otro que Quevedo, a quien una noche de diciembre los corchetes arrestaron sacándole de la casa de Medinacelli en donde dormía y conduciéndole apenas vestido a las prisiones de San Marcos de León, en donde permanece encerrado con tres llaves, mientras se le ha quitado la jurisdicción de su villa de Juan Abad, se ha registrado su casa y se han requisado todos los papeles, cartas y libros del escritor. Pero tampoco en la dura prisión cesa de escribir, ya sobre sus propios asuntos, ya sobre los del reino. De sus infortunios se consuela con su Séneca y su estoicismo. En la prisión, probablemente añade la *Suasoria sexta de Marco Anneo Séneca, el Retórico*:

allí se encuentran los pensamientos de estos días: «Morir es propio de hombre; rogar, ajeno de varón. La vida que tienes, la vejez te la quita. Si mueres por no rogarle, vives por haberle acusado; si por rogarle vives, acusado mueres».

La prisión se hace cada vez más estrecha y mortificante; Quevedo es ya viejo y su salud se reciente de manera terrible. Por fortuna cae Olivares y puede obtenerse del rey la libertad del escritor.

Desde entonces ya no vive sino enfermo. En 1644 comienza a dictar en la Torre la *Segunda parte del Marco Bruto*. No pudiendo curarse en la Torre se traslada a Villanueva de los Infantes. En julio de 1645 le llega la noticia de la muerte de Olivares: Quevedo que estuvo muerto en San Marcos ha vivido para ver el fin de su enemigo poderoso. Pero también le quedan pocos días de vida. El 8 de setiembre pregunta al médico cuantos días le pueden quedar de vida: tres, le contesta el médico; ni tres horas, replica Quevedo.

El estoico dispone su entierro y como se le recuerda que por su rango debe haber marchas fúnebres, para lo que era necesario traer músicos que no existen en el pueblo, don Francisco hace el último chiste cuando responde:—La música páguela el que la oiga.

Cervantes

I

Conducidos por el género novelesco hemos llegado a la cumbre de la literatura castellana del Siglo de Oro, a Cervantes. Ningún nombre se le puede anteponer antes ni después: es la concreción de un pueblo y de una literatura. Hablar de Cervantes es referirse a la nación y a la lengua. *El Quijote* es la perfección del género novelesco, que lleva, como el caballo de Troya, encubiertos y encerrados problemas de estética y de filosofía.

Hasta este momento los géneros literarios habían marchado de manera desigual y por confusas vías. Desde muchos años antes, lo novelesco trasplantado de la India o traído por la literatura árabe había sido cultivado por los castellanos con el mayor éxito: aparte de las traducciones hechas en tiempo de Alfonso el Sabio, nos encontramos con las primorosas historietas del *Conde Lucanor*

que tan fecundas han sido en la literatura occidental, por haber dado temas a ingenios tan notables, como el de Shakespeare en la *Fierrecilla Domada*, y nos encontramos con el *Caballero Cifar* que puede constituirse en un lejano antecedente de la obra inmortal de Cervantes. Y luego vino por ajena influencia la novela de caballería y la pastoril. El *Amadís*, escrito primitivamente en Francia o en Portugal, fué, en la versión española, la fuente de donde dimanaron las demás novelas caballerescas; y la *Diana* de Montemayor, en castellano fué escrita para rivalizar con la novela pastoril italiana que había servido de modelo.

Pero no eran tan solamente estos antecedentes, porque la más notable producción literaria de este tiempo fué la novela picaresca que frente a la Contrarreforma parecía constituir el buen sentido del pueblo español que se ponía al lado del erasmismo y sentía bullir la regocijada risa junto a la gravedad sacristanesca e inquisitorial, de quienes querían a todo trance, no solamente mantener la religión, sino forzar a que a esa religión se convirtiera todo ser viviente. La mayor protesta de la España que se veía llevada a la desastrosa aventura de los Austrias por mantener la religión católica frente a la Reforma, es la novela picaresca. ¿No hemos visto cuántas veces el pícaro se burla de la

inquisición o cuántas figuras ridículas de la iglesia pasan por esas páginas regocijadas?

Cuando los autores de las obras picarescas escribían sus obras, dos géneros literarios estaban en la mayor boga y tenían la mejor aceptación entre el público castellano: la novela y la comedia. Los dos ingenios superiores de ese tiempo emprendieron en la misma labor que sus contemporáneos o antecesores, y ambos no solamente lograron el mayor de los triunfos, sino que ambos reformaron los géneros de manera de constituirse en verdaderos creadores de ellos. Estos dos ingenios fueron Lope de Vega y Cervantes. Ya tendremos ocasión de hablar de Lope.

También Cervantes escribió dentro del género picaresco; pero fué tan diferente por la forma y por el estilo, que todos los críticos se hallan conformes en afirmar que sin embargo de ser, por ejemplo, Mateo Alemán «uno de los escritores más vigorosos y originales de nuestra lengua, es tan diverso de Cervantes, que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera» (M. Pelayo). Las novelas picarescas sienten la crudeza y amargura del dolor y para nada toman en cuenta las situaciones generosas ni las acciones con las cuales se puedan mitigar los hondos sinsabores de la vida. De las novelas picarescas sale la carcajada estruendosa y cuando se trata de moralizar no constitu-

ye un ejemplo el de que sobre una maldad se quiera sembrar la flor de la penitencia. La humanidad que se mueve dentro de la novela picaresca no invita a la meditación sino a la confianza alegre con la cual los agravios que hemos recibido consciente o inconscientemente, hay que devolverlos con creces. En cuantas ocasiones la naturaleza baja del instinto no se ha repetido con complacencia aquellas palabras de Lázaro vengándose del ciego que tan duramente le había castigado: «¿Cómo oliste la longaniza y no el poste?»

Ya hemos visto como las novelas picarescas ofrecen solamente un aspecto de la vida: no son la novela de una época ni de un pueblo, sino que nos sirven para descifrar algunas fases del vivir de ese tiempo. «El pícaro ve la vida picarescamente, no cree en las ideas ni en los valores ideales, y se aferra, por tanto, a lo único que para él es válido y seguro: la materia y el instinto. La consecuencia emotiva de tal actitud es el descontento, la amargura y el pesimismo (Guzmán de Alfarache), o la sorna y el sarcasmo (Pablos el Buscón)» (A. Castro). Para comprender toda la vida de la sociedad española de ese tiempo hay que ocurrir a otras fuentes y por ellas tratar de descifrar lo que representaron y fueron la justicia, las armas y las letras, la contrarreforma, el humanismo y el honor. ¿Quién puede decir que se

halla en el mismo pueblo cuando lee la fisga que de sus antecesores hace el pícaro Guzmán y cuando en los dramas de Calderón ve matar a sangre fría a la mujer más amada por una ligera sospecha? ¿Quién que lee las escenas mal olientes del Buscón, puede comprender las delicadezas de Berganza en el *Coloquio* que no se atreve a rescatar la carne que le roba una moza «por no poner mi boca jifera y sucia—dice—en aquellas manos limpias y blancas» o cuando el barbero que ha sangrado a la dama condenada por el marido celoso empapa un lienzo en la sangre que sale de la herida para llevarle al amante desesperado?

Esta armonía, este equilibrio va a encontrarse en la obra de Cervantes. Ríos caudalosos provenientes de diferentes riberas: el cultismo que se exagera y tiende a conquistar; el cristianismo que no admite contemporizaciones; el idioma que quiere saltar en pedazos para fundir formas nuevas en moldes que no se han fabricado todavía, pero que se cree poder encontrarlos fácilmente. Todo esto va a fundirse y a encontrar una cumplida realización en la obra de Cervantes, que es la armonía dulcificada con una idealidad generosa y una ironía que se apaga en la comisura de los labios.

Lo curioso es que entre estas fuerzas que se combaten, hemos podido apreciar la caudalosa vena de inspiración, erudita y sabia

de Góngora, que imponía a sus contemporáneos y que le suscitaba enemigos poderosos y amigos pudientes; hemos admirado el alcance social y político del fecundo, ágil y combativo Quevedo, y tendremos ocasión de admirar el dominio a que llegó por este mismo tiempo Lope de Vega. Cervantes no perteneció a aquellos afortunados que pudieron imponerse por su talento: no tuvo la prestancia suficiente ni los valimientos que eran necesarios para brillar ante el público ni para hacerse merecedor de las caricias de los magnates que gustan de rodearse de los talentos como de una clase de servidores más altos. Cervantes luchó contra la suerte y contra el medio; a duras penas podía vivir en ocupaciones ajenas a la literatura; no se le encuentra mezclado en las frecuentes riñas de los literatos sino cuando ya cansado de la indiferencia de sus contemporáneos se resuelve a demostrar que su talento es superior al de todos los otros escritores que tanta aceptación tenían en el público. Y sin embargo, cuando escribe no tiene hiel; amargura sí, pero que nos hace meditar dolorosamente, sin ensañarnos con crueldad.

Cervantes es claro, despejado, limpio y riente; las palabras manan con encantadora suavidad; no parece que su lema fuera el aconsejado por Cipión: «murmura, pica y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca». Pero en Cervantes

la lengua y la intención eran limpias; es verdad que como observador sagaz tenía que adentrarse en los acontecimientos que preocupaban a sus contemporáneos, y como hombre de clarísimo talento hacer el discrimen de los hechos para juzgarlos debidamente. Pero su juicio es sereno, a lo sumo quisiera que su voz tuviera la extensión suficiente para ser oída, sin embargo de considerar que «nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fué admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la escurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio». Con todo ello no dejó de referirse a los acontecimientos que ocupaban la atención de España en aquellos tiempos y si bien se examinan sus obras, no puede menos de encontrarse las huellas históricas en los hombres que pasan por sus novelas y en las ideas que sustentan. Y aun parece que su magna obra encerró claras alusiones a los enemigos poderosos y afortunados que le negaban su puesto al sol; por lo menos de ello tomó pie el falso Avellaneda para escribir el Quijote apócrifo.

Dos opiniones muy curiosas se han mantenido respecto de Cervantes: unos sostienen que fué un ingenio lego, que tuvo acier-

tos geniales, pero con la inconsciencia del genio. Cervantes, dicen, no fué un hombre instruido, no pudo reflejar los conocimientos intelectuales de la época ni encontrarse en sus libros las luchas a que se entregó el pensamiento de los españoles del Siglo de Oro. Y esta opinión ha sido mantenida por quienes más admiración demostraron por la obra cervantina. Fitzmaurice Kelly, con la mejor intención, escribe en la *Historia de la literatura española*: «Tomémosle como fué: como un artista mejor en la práctica que en la teoría, grande por sus facultades naturales más bien que por las adquiridas... Tiene a menudo la hermosa sencillez y la fresca lozanía de la Naturaleza. Este es su carácter: la naturalidad..., de ahí el carácter humano y universal de su obra». Para el crítico inglés, basta tomar la obra en sí y si ella es admirable, levantarla sobre nuestras cabezas, sin meternos en más averiguaciones, sin tratar de saber si el autor la escribió como en aquel cuento de Daudet arrancando pedazos de oro de su cerebro, o si todo fué un acierto casual.

Entre los admiradores de Cervantes, el mayor, el más erudito es Rodríguez Marín, de quien se puede decir que se ha envejecido anotando las obras de Cervantes y buscando documentos en los cuales fundamentar la biografía de este hombre portentoso que pareciera que empleara en su vida la

misma discreción que en sus obras y que tratara de ocultarnos los días de pesar que pasó sobre la tierra. Pues Rodríguez Marín, en los luminosos comentarios del *Quijote* se refiere a quienes «se dedican a destilar por la fina alquitara filosófica la quinta esencia de la significación del *Quijote*, invectiva contra los libros de caballerías—el mismo Cervantes lo dice—, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón». Para el notable comentarista, el *Quijote* es un antídoto contra la melancolía y nada más.

Cuando se trata de penetrar en la cantidad insuperable de obras que se han escrito acerca de Cervantes, no puede menos de hacerse una observación que causa grande extrañeza: Menéndez y Pelayo, el sabio historiador de la literatura, que desentrañó muchos secretos de erudición, no se ocupó en Cervantes con la detención que era de esperarse. Habló de Cervantes en un discurso del centenario de 1905; algo en la *Historia de las ideas estéticas* y un poco en los *Orígenes de la Novela*; pero de pasada, con ocasión de otras obras, no con la intención de hacer el estudio que debía al mayor de los ingenios españoles. Y la opinión de Menéndez y Pelayo, como la de Valera, Ganivet, Maeztu, *Azorín* y Unamuno vienen a coincidir en la afirmación de que no hay que buscar en las obras geniales de

Cervantes más significación que la corriente, que la inmediata, porque las ideas que en ellas se encuentran nunca traspasan los límites del buen sentido, ni se elevan un punto sobre el nivel de la cultura española del siglo XVI. Ganimet escribe acerca de esto un muy curioso párrafo: «No busquéis más artificio en el *Quijote*. Está escrito en prosa y es como esas raras poesías de los místicos en las que igual da comenzar a leer por el fin que por el principio, porque cada verso es una sensación pura y desligada, como una idea platónica».

Contra esta opinión generalizada se ha principiado a reaccionar, no en el sentido de aquellos otros críticos que quisieron convertir sobre todo el *Quijote* en libro de interpretación esotérica, sino en el de considerar que hombre que tan estupendas obras escribió, no debió ser el ingenio lego, que se ha dicho, sino persona que alquitaró conocimientos, que enfocó los problemas estéticos, sociales y políticos y no teniendo la oportunidad de exponerlos con la autoridad de quien enseña, porque los acontecimientos de su propia vida no le dieron ocasión para ello, los resolvió en sus obras. Porque no es verdad que solamente en el *Quijote* se mostrara genial, como se ha afirmado. El *Quijote* por su valor más universal ha sido motivo de mayor admiración; pero en nada desmerecen sus demás obras, dentro del

conjunto armónico, de lo que un crítico contemporáneo muy notable, Américo Castro, llama el pensamiento de Cervantes. Lo que sucede es que hasta ahora no se ha emprendido con seriedad y amor en un estudio de conjunto acerca de todas las obras de Cervantes, para saber si sólo se trata de la intuición genial o de una concepción peculiar que Cervantes tenía de la vida. Los pocos datos que se tienen acerca de su vida han dificultado esta investigación y por el contrario han dado la explicación simplista, aceptada por la generalidad. La vida de Cervantes, a pesar de los innumerables documentos que se han encontrado, aun sobre sus antecesores, es la de un hombre pobre y sencillo, que anduvo a trompicones con la suerte. Se sospecha que estudió en alguna de las Universidades españolas, sin que se tenga una certidumbre; lo que de cierto se sabe es que padeció de hambre y de injusticias, que ejerció diversas actividades, que entre éstas buscó la labor literaria como un apoyo para la incertidumbre de su vida, que cuando encontró una ocupación remunerada, descuidó las letras, que la obra así escrita y aquella que se propuso escribir como un reto a su mala suerte, cuando ya se hallaba viejo, fué pasmo y admiración de los contemporáneos, de los cuales, los literatos apreciaron la claridad y precisión de las ideas, mientras el público se entusiasmó con

la burla benévola y graciosa del *Quijote*. Porque hay que saber que si no fué apreciada en su verdadera valía la obra de Cervantes en su propio tiempo, tampoco pasó inadvertida. Lope de Vega le hizo blanco de su sátira; Quevedo la consideró en alto grado y muchos otros ingenios le consagraron las alabanzas que eran de uso. Y su nombradía no fué únicamente local, ya que se cuenta que la comitiva de la embajada francesa que llegó por esos días a Madrid para llevar a la princesa española que debía contraer nupcias con Luis XIII, acudió a visitar al padre del *Quijote*, doliéndose de encontrarle en tan mísera situación como se le halló, bien que uno de ellos expresó un cándido optimismo diciendo que era feliz la pobreza que impulsaba a escribir obras tan admirables, manifestando con ello el deseo de que nuevas obras salieran de la portentosa pluma.

En el siglo pasado se juzgó el *Quijote* solamente bajo normas preceptistas tratando de acomodar sus diversas partes a lo que los retóricos habían escrito sobre la novela. Los románticos no se conformaron con ejercicio tan primario y fueron a buscar el enorme valor humano que en la obra se encontraba. Esta fué labor sobre todo de los románticos extranjeros; y de esta manera, la fama de la obra admirable resucitaba en España con los trabajos que acerca de ella se escribieron en Inglaterra y Alemania. La

investigación más sistematizada de Américo Castro, ha extendido los puntos de vista y ha resumido los principales.

¿Cuál es la actitud de Cervantes frente a los problemas de la vida? Procedamos por saltos revisando tan solamente aquellos que se pueden considerar como de actualidad para nosotros. Las armas y las letras, es uno de los puntos que se trata de dilucidar por el Caballero andante en su célebre discurso. Este tema que es todavía de particular interés examinarlo, lo era más en aquel tiempo en que la humanidad estaba recientemente salida de la Edad Media, oscura y combativa. Los grandes señores se formaron en la guerra y con ella hicieron sus señoríos; de tal manera que a la llegada del Renacimiento se recordaron aquellas célebres palabras de Cicerón: *Cedant arma togae*. El hombre de saber debía valer más que el hombre de la fuerza. Este término antitético perdura aún. ¿Quiénes deben mandar en el mundo, los hombres de armas o los hombres de letras? Don Quijote pronunció un célebre discurso acerca de este tema.

En la Edad Media fué frecuente la disputa entre clérigos y caballeros. Entonces el hombre de letras gozaba de gran prestigio cuando era clérigo, por lo que don Juan Manuel en el *Libro de los Estados* resuelve que obligación del clérigo es «lidiar con ar-

mas contra los moros, que son nuestros enemigos». Las dos profesiones no estaban, pues, contrapuestas. Pero a medida que iba avanzando el tiempo, se iban deslindando los derechos y obligaciones y se entablaba la polémica. El clérigo que es en resumen el letrado además de las obligaciones que se ha impuesto de aprender y estudiar tiene también la de entenderse en los negocios del Estado, por considerar que el manejo de estos negocios no es compatible con los cuidados de la guerra: unos son los generales que luchan en los campos de batalla y otros los que administran el Estado, velan por su riqueza y prosperidad y alimentan al ejército en campaña. El saber ya no es un mero delcete sino algo tan esencial que sin ello no podría perdurar un pueblo en lucha.

Y entonces se entabla la discusión y don Quijote que sale lleno del deseo de justicia, cree que el valor institucional de un pueblo se ha de resumir en la administración de justicia. Aun en nuestros días, ¿no se cree que hasta las imperfecciones económicas dependen de la mala administración de justicia? Así lo cree don Quijote y por eso defiende tan ardientemente la situación del caballero que maneja las armas, frente al hombre de letras. Pero Cervantes conocía, sentía a fondo el problema. El sabía que: «Dos caminos hay por donde pueden ir los hombres para llegar a ser ricos y honrados:

el uno es el de las letras; otro, el de las armas». Los dos caminos habían sido seguidos por él y sabía que si no se contraponían, nada puede igualar en valor efectivo a la enorme eficiencia de la cultura frente a los poderes dominadores con la fuerza y destructores. Por lo mismo, si la primacía estaba para las letras, el no existir incompatibilidad efectiva para que el hombre de armas se convirtiera también en elemento de cultura, le hacía declarar que «es laberinto de muy dificultosa salida». El castellano es esencialmente heroico y sabe que «la honra que se alcanza por la guerra, como se graba en láminas de bronce y con puntas de acero, es más firme que las demás honras». La edad en que vivía Cervantes no le permitía resolver el problema, por mucho que lo sintiera. Pero, nosotros que hemos sentido como una ola de amargura y de barbarie el dolor de la guerra, ¿hemos alcanzado a decidarnos acerca de este punto? ¿No vivimos todavía bajo el imperio inconsciente de la fuerza, que se asimila a lo desconocido que todos los días anhelamos por la pereza de examinar nuestro propio estado y de tomar las medidas conducentes para un posible mejoramiento?

La cuestión religiosa es una de las más curiosas en Cervantes, cuando se tiene en cuenta que en esta época la religiosidad de España estaba representada por el fervor

inquisitorial, causa admiración que en Cervantes el ideal religioso se manifestara con la misma dulzura humanitaria de los demás problemas. Hay que recordar que aquel tiempo era el que había seguido inmediatamente a la Reforma, a esa Reforma nacida de la misma iglesia católica y que parecía que iba a generalizarse, cuando el Concilio de Trento, empujado por la severidad e intransigencia de los clérigos españoles, dió la norma para establecer la Contrarreforma. Hay que acordarse que la Europa católica se hallaba frente a la gallarda disposición conquistadora de los turcos gentiles, para caer en la cuenta de que llamarse católico era lo mismo que llamarse honrado: igual afrenta había en perder uno u otro distintivo.

Sin embargo había un grupo de católicos inquietos que no se conformaba con el dogmatismo existente. A este grupo lleno de tolerancia y perteneciente a un cristianismo humanitario, estaba afiliado Cervantes. «Cervantes era católico, apostólico, romano..., pero posee al mismo tiempo una ideología no cristiana (reflejada en su concepción de la naturaleza y de la moral); además ciertas prácticas y creencias excitan su crítica, y de vez en cuando se le escapa una malicia» (A. Castro). Y hay que acordarse que entonces no podía jugarse con el fuego impunemente.

Es conocido, sobre todo, el odio que dedicó al fraile. Se acordaba acaso del renegado mercedario que tantos sinsabores le causó en Argel. Para saber cómo trató a los frailes bastaría recordar las anécdotas picarescas que contó en varios de sus libros. De una viuda, dice: «Hermosa, moza, libre y rica, y, sobre todo, desenfadada, se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo; alcanzóle a saber su mayor, y un día dijo a la buena viuda, por vía de fraternal reprehensión: — «Maravillado estoy, señora..., de que una mujer tan principal, tan hermosa y tan rica como vuestra merced se haya enamorado de un hombre tan soez, tan bajo y tan idiota como fulano, habiendo en esta casa tantos maestros, tantos presentados y tantos teólogos, en quien vuestra merced pudiera escoger como entre peras, y decir: «Este quiero, aqúeste no quiero». La viuda respondió muy oportuna: «Para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe, y más, que Aristóteles». Muchas otras ideas religiosas de Cervantes podrían examinarse a través de sus obras.

Hay otros puntos más que sería curioso y útil examinar, no solamente con relación a las ideas que privaban en el tiempo en que vivió Cervantes, sino con relación al nuestro. Y esta última relación sería la que explicara la razón de la gran boga del libro de Cervantes, del *Quijote*, que es el más cono-

cido y leído y la razón de su permanente actualidad.

Pero muchos de estos puntos podremos ir examinándolos al referirnos a las obras y sobre todo al hacer una síntesis de los hechos más culminantes que de la vida de Cervantes se conocen. Hay móviles que no se explican sino por las circunstancias de la vida de los autores, porque no puede estudiarse la producción cultural sin situarla en el ambiente y en el tiempo, es decir sin compagnarla como otro cualquiera de los fenómenos históricos.

II

No son muy alejados los tiempos en que vivió Cervantes; se ha podido reconstruir la época perfectamente; se conocen circunstancias de la vida de ese tiempo y se puede seguir paso a paso a un español del siglo XVI, porque se saben sus costumbres, sus vicios y virtudes. Sin embargo, la vida de los hombres ilustres que en las letras y en las ciencias tuvieron puesto preeminente, es poco menos que desconocida. No ha habido época en España como la de este Siglo de Oro: es su honor y su prestigio; con todo ello, los hombres que tanta prez acarrearón para la Península, parece que lo hicieran a pesar o contra la voluntad de ella. Esos

hombres lucharon, padecieron, vivieron entre angustias y miserias, pero produciendo gloria imponderable para España; y cuando esos hombres murieron, España se encogió de hombros y se ocupó en olvidarlos.

De sus grandes hombres quedan pocas noticias biográficas debidas a sus contemporáneos y muchos problemas de historia literaria permanecen aún sin resolverse. Y la época es moderna, y esos hombres vivieron, cuando la difusión de la imprenta hacía posible la propaganda de todos los valores, aun para enseñanza en los vastos dominios que España poseía en el mundo. Pero sus hombres, individualistas hasta el extremo, se ocuparon siempre en combatirse y en olvidarse después.

Solamente vagas y casuales referencias han quedado en las obras de los contemporáneos de Cervantes capaces de constituir su biografía. Han sido afanes posteriores, empujados muchas veces por los trabajos que se verificaban en el extranjero, los que han llevado el conocimiento de la vida de Cervantes a cierto grado honroso para el estudio y la erudición españolas. Sobre todo en los últimos tiempos, cervantistas beneméritos han consagrado un trabajo pacientísimo a la recopilación de datos y documentos capaces de darnos un conocimiento bastante exacto de la vida que tuvo el autor del *Quijote*.



Miguel de Cervantes Saavedra nació indudablemente en Alcalá de Henares y, si es exacta la partida bautismal encontrada, fué bautizado en Santa María la Mayor el 9 de octubre de 1547. El conocimiento y hasta cierto punto la certidumbre del lugar de nacimiento de Cervantes se ha tenido solamente con los trabajos publicados en los últimos tiempos por León Máinez y Rodríguez Marín, porque hasta entonces, como en el caso de Homero, siete poblaciones se venían disputando el honor de ser la cuna de Cervantes: Sevilla, Madrid, Lucena, Toledo, Esquivias, Consuegra y Alcázar de San Juan. Esta última población es la que con más ardor ha mantenido tan honrosos derechos maternales, fundándose en una partida bautismal que anota el 9 de noviembre de 1558 el bautizo de un hijo de Blas de Cervantes Saavedra y de Catalina López, a quien se le puso por nombre Miguel. Coincidencia es esta que hace mantener firmes a los vecinos de Alcázar de San Juan en el sostenimiento de su posición; pero esta partida se contrapone con la encontrada en Alcalá, del año 1547, por razones de obvia cronología. Entre las dos fechas 1547 y 1558 hay once años de diferencia que desconciertan los demás hechos conocidos de la vida de Cervantes; si en efecto hubiera nacido en 1558 el Cervantes de Alcázar de San Juan hubiera sido solda-

do a los nueve años de edad; de diez u once estaría de camarero del cardenal Acquaviva; de trece, de soldado en la escuadra del Mediterráneo. Además, un nuevo documento publicado en 1907, reproduce una petición de Miguel de Cervantes, en la cual afirma que es natural de Alcalá de Henares y residente en Madrid. Esta petición es de 1580.

Los anacronismos desaparecen al relacionarse los sucesos que se conocen de la vida del Cervantes bautizado en Alcalá de Henares el 9 de octubre de 1547. En esa partida se anota que es hijo de Rodrigo de Cervantes y de doña Leonor de Cortinas. Siguiendo los datos que se relacionan con esta partida, Cervantes era hijo cuarto del licenciado y cirujano Rodrigo, hombre pobre, a quien por un defecto físico, sus contemporáneos le llamaban *el sordo*. Ser cirujano entonces era casi como ser un barbero solamente: la cirugía era una habilidad manual que no se había sumado a la ciencia de la medicina. Y como tal cirujano don Rodrigo era pobre y su mujer lo era también. El *de* del apellido de los consortes ha inducido a afirmar que Cervantes pertenecía a antigua nobleza. Parece que no. La situación que por entonces atravesaba España de terrible furia contra moros y judíos, hacía que todos los que a estas razas repudiaban trataran de pertenecer a la nobleza: para ello era suficiente tener sangre limpia, aunque

toda la dificultad radicaba en sólo esto, debía ser insuperable en la mayor parte de los casos. Por lo demás, el español individualista como pocos no ha reconocido superioridad en nadie y por ello recababa los fueros que han dejado fórmulas de democraticismo valiente. Acordémonos como ciertos pueblos españoles consagraban a sus reyes: cada uno de los pobladores era como el rey y juntos valían más que el rey.

En punto a nobleza española la condesa de Aulnoy cuenta cosas curiosas que pudo observar en su *Viaje a España*. Según la irónica francesa el cocinero de su amigo don Federico de Cardona se preciaba ser de tan buena sangre como el rey y «hasta un poco más». Otro viajero, el conde de Froeber cuenta que presentándose un santanderino a ofrecer sus servicios como criado, el conde le pidió referencias o sea los papeles, para recibirle; el santanderino entendió que lo que le pedía eran los títulos de nobleza, poco pedirle para él, que regresó al cabo de poco rato con un árbol genealógico que arrancaba de la época de don Ortuño II.

Bien podía ser así de noble Cervantes; pero poco seguro estaría de la excelencia de esta nobleza cuando muchas veces afirmó que el honor era más. Su buen sentido le hacía repetir que «el tener y el no tener son los dos solos linajes que quedan en el mundo». Y en esto Cervantes tuvo una niñez

pobre y toda la vida fué acuciado por la miseria.

Por supuesto que el estado de pobreza era general en España. Las aventuras de los Austrias fueron fatales para la Península; el oro que llegaba de América no era suficiente para mantener los ejércitos que combatían por la fe en varias partes del mundo. Felipe II era un rey poderoso; pero el más pobre de los reyes europeos. Es curioso saber como los reyes se conquistaban mañosamente las dotes de los matrimonios para mantener algún esplendor; así se le ve a Enrique VII de Inglaterra disputando la vajilla de plata que había llevado la princesa española, hija de los reyes Católicos. Por la pobreza no pudo Felipe II casarse con la reina Isabel. Antes de enviar la *Invencible* mandó al duque de Feria a negociar el matrimonio. El duque llevaba regalos para la reina y para los nobles; pero la negociación fracasó porque los dineros que al de Feria debían enviarse de España no llegaban. La carta de 14 de noviembre de 1558 lo dice: «El crédito de 40.000 ducados y las joyas que se me habían de enviar no son venidas, y aquí no veo otro modo de negociar si no es con dádivas y dijes. Suplico a V. M. mande que se me envíe un crédito largo, pues V. M. ve cuanto más cuesta ganarse un reino con fuerza que con maña». Y decía bien el Duque, pues que

fracasada la negociación, el rey español quiso obtener por la fuerza lo que no había podido conseguir con la diplomacia, y organizó la *Invencible* que fué destruida por la tempestad y que no se la rehizo solamente por falta de fondos.

Y sin embargo los galeones iban de América cargados de oro, de ese oro que era el motivo permanente de codicia de los otros reyes y de los piratas ingleses. Pero toda esa riqueza no bastaba a llenar la tercera parte de las necesidades de España y la pobreza general continuaba su camino. En este medio pobre y desesperado creció Cervantes. Nada se sabe de los años de su niñez: es posible que en Alcalá haya obtenido los primeros conocimientos escolares, solamente los primeros, porque sus padres dejaron el lugar para trasladarse a Valladolid, en donde conoció a Lope de Rueda, y a Madrid, en donde escribió un soneto a la tercera mujer de Felipe II: Cervantes debía tener en este tiempo 14 o 15 años de edad. Luego siguió a sus padres a Sevilla, en cuya Universidad afirma Rodríguez Marín que estudió. Debió ser muy poco tiempo, porque pronto regresó la familia a Madrid, en donde se le encuentra a Cervantes enseñando gramática en el estudio del presbítero Juan López de Hoyos.

Como se ve no había tiempo ni oportunidad para un aprendizaje metódico y organi-

zado; y sin embargo, las obras que escribió Cervantes demuestran que tuvo muy grandes conocimientos, que había hecho enormes lecturas: Cervantes debió leer cuanto alcanzó a pasar por sus manos; pero no tuvo, no pudo gozar del placer de reunir libros para releerlos, para citarlos cuando fuera necesario. Su memoria le servía para ello. Clemencín nos dice que muchas de sus citas son equivocadas, probando que las hacía solamente de memoria.

Veintidós años tenía cuando figuraba por primera vez como autor en una pobre colección de versos publicada con motivo de la muerte de Isabel de Valois, la misma reina a la que antes había dedicado un soneto. El presbítero López de Hoyos al publicar en esa colección las composiciones de Cervantes le llamaba su «caro y amado discípulo».

Desde aquí Cervantes anda ya desligado de su familia; más tarde fundará la suya propia y continuará el éxodo triste de una vida de pobreza y llena de obligaciones.

No se sabe si sólo el deseo de cambiar de aires le impulsó a pasar a Italia en 1569, en el servicio del cardenal Acquaviva, o si efectivamente se vió obligado a ello por haberse dictado contra él la sentencia de cortarle una mano por unas heridas al andante en corte Antonio Sigura. Debió ser obligado por esta penosa circunstancia porque no

conformándose con el servicio de camarero, se alistó luego en la milicia, que hacía la campaña en Italia. Se preparaba en este tiempo la expedición contra la poderosa Turquía que amenazaba conquistar toda Europa. En el curso de las operaciones entabladas con tal efecto, Cervantes asistió a la fracasada expedición en socorro de Nicosia, tomada por los turcos y en 1571 a la batalla de Lepanto, en la galera *Marquesa* que era una de las 54 que mandaba a la vanguardia el marino italiano Andrea Doria. Cervantes recordó siempre con orgullo este glorioso episodio de su vida. Peleó junto al esquife al mando de 12 soldados; recibió dos arcabuzazos en el pecho y otro en el brazo izquierdo, que le inutilizó la mano para toda la vida. No perdió la mano; pero la posteridad le conocerá con el nombre de «Manco de Lepanto», y así salió verdadero lo que después de la muerte de Cervantes dijo su gran enemigo Lope de Vega,

una mano herida,
puede dar a su dueño eterna vida.

Vuelta la escuadra vencedora a Mesina, Cervantes con los demás heridos, entró en el hospital. Cuando salió curado recibió varios socorros extraordinarios y pasó al tercio de D. Lope de Figueroa. En este año de 1572 se le juntó en el ejército su hermano

Rodrigo y con él siguió tomando parte en diferentes empresas hasta 1575. Cinco años había permanecido en el ejército, durante los cuales obtuvo las mayores alabanzas por su comportamiento; pero como por falta de protección e influencias no consiguiera ningún ascenso, los dos hermanos pidieron permiso para regresar a España. Dos hidalgos más que iban a la Corte en solicitud de recompensas. Miguel tenía derecho para reclamarlas; llevaba además recomendaciones de don Juan de Austria y del Duque de Sessa.

No llegaron a España. La galera *Sol* que les conducía fué atacada el 6 de setiembre de 1575, cerca de Marsella, por el pirata Arnaúte Mamí, y Miguel y Rodrigo fueron llevados prisioneros a Argel. Rodrigo fué entregado como esclavo del rey Ramadán Bajá, y Miguel, del Arráez Alí Mamí.

Otros cinco años iba a permanecer Cervantes en la dura esclavitud de Argel. Durante todo este tiempo pasaron por su fecunda imaginación muchos proyectos tendientes a procurarse la evasión y aun el levantamiento de los innumerables esclavos que existían en aquel reino. Sus intentos fracasaron; un español, el fraile Juan Paz Blanco, llegó a denunciarle; peligró su vida; recibió castigos y nunca consiguió el logro de sus anhelos. La comunidad mercendaria se había fundado para rescatar a los

cautivos. En 1576 hizo don Rodrigo, *el sordo*, una información acerca del cautiverio de sus hijos; don Rodrigo, doña Leonor, las hermanas Magdalena y Andrea, hicieron grandes esfuerzos para rescatarlos; pero no lograron reunir sino la cantidad para el menor rescate, que fué el de Rodrigo, quien al regresar a España levantó informaciones en favor de su hermano para procurarle la libertad, que no fué posible conseguirla, sino al cabo de cuatro años más de dolorosa existencia.

Por fin el 19 de setiembre de 1580 fué rescatado por el P. Juan Gil, en la oportunidad de que los fondos que llevaba este fraile para rescatar a un cautivo de mayor categoría, llamado don Gerónimo de Palafox, no fueron suficientes. El rescate de Miguel costó 500 escudos, proporcionados por su madre, sus hermanas, por la orden a que el fraile pertenecía y con la limosna de Francisco Caramanchel. De no apresurarse el rescate Cervantes hubiera sido llevado a Constantinopla a donde regresaba su amo con todos los esclavos. Cervantes estaba ya con cadenas a los pies, en el barco que debía conducirles a Turquía, cuando el rescate se efectuó. De no tener efecto, el rescate ya no hubiera sido posible conseguirlo en Constantinopla y Cervantes hubiera muerto oscuremente y el mundo hubiera perdido la maravilla del *Quijote*.

A su regreso a España se ocupó en levantar informaciones de su comportamiento en la guerra y de su labor en Argelia; pedía una recompensa que le ayudara a vivir; no la obtuvo y desengañado de pretender en vano buscó otras maneras de subsistir. Se acordó de sus años juveniles, de cuando fué loado por su maestro López de Hoyos; traía de sus andanzas y trabajos un caudal de imágenes y de experiencia. En estos tiempos estaba en auge la novela pastoril, y Cervantes emprendió con los ímpetus que ponía en todos sus proyectos, en la confección de una novela de esta clase. Además pretendía casarse, y para poner casa necesitaba dinero. Esto era ya en 1584 y entonces entre sus obras contaba también a su hija natural Isabel, que tanta ingerencia tuvo en su vida.

Cervantes casó a los 37 años de edad con Catalina de Palacios Salazar y Bozmediano, de 19 años. Su mujer era de Esquivias, huérfana de padre y pobre también.

En 1585 salió a luz la *Galatea*. Se afirma que con lo que el editor le pagó por esta obra, Cervantes pudo efectuar los gastos que le ocasionó el matrimonio. En el prólogo de este libro, que expresó que eran «las primicias de un corto ingenio», aseguró también que «muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito»; circunstancia que ha hecho que sus biógrafos se



dieran al descubrimiento de las personas trasladadas a la novela.

Con esta primera obra se tentaba la fortuna literaria y se buscaba una pequeña comodidad para la vida. Para cumplir más ampliamente con su propósito incluyó en este libro el *Canto de Caliope* en que hacía el elogio de los escritores más ilustres de ese tiempo.

La Galatea no tuvo la aceptación que esperaba y quiso ensayar otro género literario. Se acordaba que siendo muchacho había visto representar al gran Lope de Rueda. Entonces el teatro estaba en mantillas; pero luego iba a crecer con estatura procera, debido a la labor de un hombre genial. El mismo Cervantes lo recordaba más tarde cuando publicaba las comedias y los entremeses.

Cervantes que sin encontrar en su camino a Lope de Vega hubiera sido un gran dramaturgo, probó sus fuerzas en el teatro. Compuso e hizo publicar *Los tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, «donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fuí el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o

treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritos ni baraúndas. Tuve otra cosa en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar u oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo».

En la imposibilidad de luchar con Lope se retiró del teatro y fué a buscar nuevos métodos de actividad. Acaso los últimos impulsos literarios de esta época fueron dos o tres sonetos, y entre ellos el famoso con estrambote que se ha hecho célebre. Después vino el silencio, un silencio de veinte años, «el silencio del olvido», según su propia frase. Y fueron sus años de plenitud, de esfuerzo, de energía los que consumió fuera de la literatura, este hombre que es uno de los magnates del espíritu.

En 1595 comienzan sus comisiones en

Andalucía. En 1588, aparece de un documento, acopiando trigo y consta que sacó y almacenó trigo y cebada en Écija, contra la voluntad de la autoridad eclesiástica que lanzó contra él dos excomuniones. Acaso a ello se deban las amargas protestas que contra la gente de iglesia llegó a formular más tarde. Para abastecer a la *Invencible*, Cervantes tuvo la comisión de reunir víveres. Estas andanzas duraron cerca de diez años.

Pero también esta situación poco productiva y laboriosa en extremo no podía satisfacerle y en 1590 presentó una instancia al rey para que se le concediera la gobernación de Guatemala. ¿Si llegaba a venir a América, se hubiera producido el *Quijote*?

Tres años tardó en negarse la solicitud. Mientras tanto las dificultades que le proporcionaban las comisiones que tenía eran continuas: en 1592 sufrió prisión en Castro del Río por acusársele de vender 300 fanegas de trigo sin orden para ello; cesó en el cargo que tenía; le resultó el alcance de 3.773 reales. Quiso entonces procurarse dinero por medio de la pluma y firmó un contrato con un empresario de comedias para entregarle seis «que resultaran de las mejores que se han presentado en España». Pero este no era sino un recurso de la lucha por la existencia. ¿Qué podía hacer si Lope estaba adueñado del teatro? Volvió a buscar otras ocupaciones y en 1594 obtuvo la comi-

sión de cobrar algunas cantidades del Estado en varios pueblos de Granada. En 1597 se le encarceló en Sevilla por haberle encontrado un descubierto. Salió en libertad bajo fianza.

De 1598 a 1603 hay pocos datos sobre su vida y los que existen nos lo muestran viviendo merced a la protección de amigos y conocidos que le prestaban un poco de dinero, que le fiaban unas varas de tela o una cantidad de bizcochos. En 1603 se le requirió por varias veces para que rindiera cuentas de comisiones anteriores. Parece que por este tiempo viajó por la Mancha, por los recuerdos que de la región iba a dejar en su libro inmortal; pero ninguna prueba evidente queda de lo que se ha propagado como leyenda respecto de la prisión en Argamasilla de Alba.

Parece también que habiéndole seguido un juicio por desfalco fué apresado antes de 1603. No hay más constancia de esta prisión que la afirmación que hizo después Cervantes de que el *Quijote* se engendró en una cárcel, y hay la sospecha de que este fué el tiempo del engendramiento. La prisión debió sufrirla en Sevilla, en cuya cárcel otro escritor planeaba la vida de un Santo para que le sacara de los apuros de la pobreza.

Los eruditos no se hallan conformes respecto de la prisión a que aludió Cervantes y

no se ponen de acuerdo sobre si fué Sevilla o tal vez Argamasilla, el lugar del cual no quiso acordarse en el *Quijote*. Para Benjueme no fué ninguna de las dos prisiones, sino un modo de hablar metafórico refiriéndose a la cárcel de su propia vida.

El Quijote es una obra de plena madurez y también de desengaños y desencantos. Con Cervantes vivían su mujer, cuando no se ausentaba a Esquivias, sus hermanas Magdalena y Andrea; la hija de ésta, Constanza; su propia hija, Isabel. Larga era la familia y muy grande la estrechez. Cervantes se agenciaba medios para ganarse el sustento de los suyos y lo ganaba trabajosamente, mientras se sentía con la capacidad suficiente para rivalizar con Lope y para obtener el dinero que tan afanosamente buscaba con su talento. Y entonces probó una vez más fortuna con su pluma, y se publicó el *Quijote*.

La monarquía de Lope era la magnífica obra del genio; pero por lo mismo era desorbitada e irritante. Lope triunfador no era el hombre que se debatía con las necesidades ni el que podía considerar las que tenían otros escritores que con cualquier apoyo suyo podían haber llegado a grandes destinos. Lope ganaba mucho dinero; era fastuoso y un empedernido enamorado. El envanecimiento del triunfo no le contenía en los justos límites y su valer anteponía a toda otra

consideración. Se ha calculado que Lope de Vega ganó con sus libros una cantidad fabulosa, algo más de cien mil dólares, en moneda actual; el que tiene dinero puede gastar lujo y llevarlo hasta la insolencia. Y la insolencia de Lope se mostró en el caso del proceso que se le siguió por sus libelos contra Elena Osorio.

No hay para asombrarse que los pobres poetas que se veían desmedrados bajo esta arrogante sombra, sintieran celos y poca simpatía por el fastuoso Lope. Cervantes debió ser uno de estos. El enorme talento del que se sentía poseedor no podía ponerse de manifiesto, por falta de los apoyos e influencias de los que siempre había carecido. Lope era amigo de los grandes señores; mientras Cervantes, no dejándole tiempo la urgencia de la vida para buscar el pan cotidiano, vivía apartado de los centros sociales y de las intrigas y peleas de los mismos literatos. Si es verdad, como trata de probarlo Millé y Jiménez en el libro *Sobre la génesis del Quijote* que el *Entremés de los Romances* fué el primer esbozo del *Quijote* y que ese *Entremés* tenía por objeto ridiculizar unas cuantas aventuras del afortunado e infatuado Lope, se encontraría un fácil sentido a las frases de éste respecto de la obra de Cervantes y a las afirmaciones del Avellaneda del *Quijote* apócrifo. Lope de Vega en carta de 1604 decía: «De poetas

no digo buen año es éste; muchos están en cierne para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote... no más, por no imitar a Garcilaso en aquella figura *correctionis*, cuando dijo: A sátira me voy mi paso a paso», cosa para mí más odiosa que mis librillos a Almendárez y mis comedias a Cervantes»; mientras Avellaneda afirmaba que el móvil de Cervantes con el *Quijote* había sido ofenderle a él, «y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias con el rigor del arte que pide el mundo y con la seguridad y limpieza que de un ministro del santo oficio se debe esperar». Allí estaba la queja exasperada de Lope, a tal punto que ha hecho suponer que el falso Avellaneda fuera el mismo *fénix de los ingenios*.

Debió tener, en efecto, un oculto sentido de actualidad el libro de Cervantes cuando tan acerbamente se le combatió por Lope y sus amigos. Quienes sostienen esta teoría encuentran claras alusiones contra Lope en la burla que hace de las citas, escollos, marginales, gala de erudición y afectamiento del estilo; así como encuentran también referencias a los asuntos públicos de ese tiempo, al

arbitrista conde de Villalonga, a los tributos e impuestos, a la inquisición, al duque de Lerma, al de Sessa y otros muchos acaecimientos dignos de censura o de risa.

El *Quijote* fué aceptado de muy mala gana por el librero Francisco de Robles, quien lo imprimió, descuidadamente, en Madrid, en el taller de Juan de la Cuesta. Los grandes señores menospreciaban al humilde hidalgo, quien no tenía otro modo de vengarse que el de reírse amablemente de quienes le ofendían. El *Quijote* estaba dedicado al duque de Béjar el que acaso aceptaría la dedicatoria como quien hace un gran favor. Cervantes se burló de la ignorancia de Béjar componiendo su dedicatoria con frases de Francisco de Medina y de Fernando de Herrera.

La risa fué la última arma esgrimida por Cervantes como una protesta por las injusticias de que era víctima; pero en Cervantes no podemos encontrar la insistencia del odio. «En sus claros ojos, siempre risueños y parleros, que tantas cosas habían visto y que tantas habían comprendido, lucía pronto, apagando la mirada aviesa del rival, una sonrisa a la vez irónica y bondadosa. Su atención se volvía en seguida, desde el caso particular, en que estaban implicados sus mezquinos intereses de hombre, a las divinas ideas, evocadas por Platón, que reinan allá en lo alto, inaccesibles y soberanas. Y

entonces su don Quijote se engrandecía y purificaba. Y no era ya el pobre maniático, del cual justamente se rieron en ocasiones, con el cura y el barbero, la sobrina y el ama, todos los mentecatos de la aldea. En lo que no tocaba a su manía, era el ser más razonable y más bueno. Su generosa locura nacía de su extremada bondad; su empeño era quimérico, pero sublime. Y detrás de la magra y apergaminada figura del pobre hidalgo, encaramado sobre Rocinante, tieso y contraído todavía por el dolor de los palos recibidos en alguna «aventura desventurada», iban marchando, en lenta peregrinación, con el mismo Cervantes a la cabeza, todos los «locos» que han sufrido y luchado por el sueño de una humanidad más noble, más justa, más cristiana...», escribe Millé y Jiménez.

A mediados del mes de enero de 1605 se puso a la venta la primera parte del *Quijote*, para la que obtuvo un privilegio por diez años. Con esta obra se nos aparece Cervantes con espíritu combativo, cansado de sufrir los desaires de la vida pasivamente; los cabellos están canos, pero el corazón permanece entero. Cervantes no contaba con la desgracia que le acechaba oculta. En junio del mismo año, cerca de la puerta de la casa que habitaba en Valladolid, mataron en riña al caballero don Gaspar de Ezpeleta. Cervantes acudió con otros vecinos a

socorrer al herido; tal vez el matador era conocido; pero arrancando la justicia por lo más delgado, el juez señaló a Cervantes como sospechoso, intencionalmente, para desviar las investigaciones. Después de varios días de prisión fué puesto en libertad, por no encontrarse cargos contra él.

Mientras tanto el *Quijote* obtuvo tal éxito que las ediciones se multiplicaban prodigiosamente; se hicieron seis ediciones, pero sin su autorización y sin que por lo mismo le produjeran ninguna ganancia. Mientras tanto crecían las dificultades de la vida. En 1607 obtenía en Madrid un préstamo de 450 reales sobre sus derechos de autor del *Quijote*; se mudaba de casa frecuentemente por no poder atender al pago del arrendamiento; entraba en tratos sospechosos con Juan de Urbina y un pretendiente de su hija Isabel, sin descuidar por todo esto sus trabajos literarios en los que desplegó la actividad que le era peculiar. En 1613 publicó las *Comedias* y las *Novelas Ejemplares*; en 1614, el *Viaje al Parnaso*, y en 1615 terminaba apresuradamente la segunda parte del *Quijote*, a consecuencia de la aparición del libro de Avellaneda. Todavía publicó las *Comedias y Entremeses* y escribió *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que fueron publicados después de su muerte.

Gran actividad la que desplegó en este tiempo, sin que mejorara su situación eco-

nómica. Era conocido y estimado, es cierto; acudía a la Academia de literatos que se reunía en casa de Francisco Silva; se le conocía en el extranjero; los embajadores franceses que llegaron a Madrid en 1615 fueron a visitarle y manifestarle su admiración; pero la pobreza le seguía persiguiendo; y así sabemos que para poder vivir, ya vencido por la vida, se había acogido a sagrado, como satíricamente lo decía Avellaneda, recurriendo a una Asociación religiosa de socorro, de la que había rehuido antes; que el conde de Lemos y el Arzobispo Sandoval le auxiliaban con pequeñas cantidades, que podían ser consideradas como limosnas; que su hogar se derrumbaba con la muerte de su hermana Andrea que era quien lo administraba; que solicitó en vano del conde de Lemos y de los Argensolas que le llevaran a Nápoles con algún cargo; que rendido por la suerte y cuando se sintió ya cerca de morir entró en la Orden Tercera de San Francisco, para tener derecho a los auxilios que concedía a los socios. Sus últimas palabras fueron de agradecimiento. Al de Lemos se dirigió «puesto ya el pie en el estribo»; al Arzobispo Sandoval, le escribió una agradecida carta. Falleció el 23 de abril de 1616, a los 69 años de edad.

Esta síntesis de la vida de Cervantes nos lo muestra agobiado siempre por el infortunio. Hombre de arrestos y de valor para

grandes empresas, no logró ninguna. Acaso le faltaba alguna condición esencial de aquellas que hacen a un individuo grato para la sociedad. Avellaneda le tachaba de malhumorado y desabrido; tal vez no tuvo la flexibilidad suficiente para complacer a la vulgaridad de todos los días y de todos los conocidos; y sin embargo podemos apreciarle en sus obras: tuvo la risa que no es siempre señal de felicidad; pero no conoció el rencor, no se ensañó en el odio; «yo no ofendo a nadie», escribía. Y si su propósito al escribir su obra maestra fué la de ridiculizar actos contemporáneos de personajes y conocidos, en breve su risa tuvo el gozo del amor a la obra que se modelaba en sus manos y a la que le infundía una alma que era como una llama de fuego, de calor y de luz. Por eso, cuando escribió la segunda parte del *Quijote*, lejos de zaherir a Avellaneda, lo que hace es depurar el carácter de su personaje, hasta convertirle en el representante espiritual más alto de la raza hispánica. ¡Quijote! Bien decía nuestro Juan Montalvo: «El que no tiene algo de Don Quijote no merece el aprecio ni el cariño de sus semejantes».

También Cervantes es el escritor prototipo de la raza, y con todo ello, vemos que la mayor parte de la vida la empleó en otros menesteres; sólo cuando fracasó en ellos y acuciado por la vida tenía la absoluta nece-

sidad de expresar su ingenio, lo hacía, con la misma abundancia, con la misma fertilidad que en otros trabajos; pero si la *Galatea* o sus comedias no triunfaban, volvía otra vez resignado a buscar nuevo trabajo, sin perjuicio de dejar por donde pasaba rastros de su ingenio, ya escribiendo un soneto al tñmulo de Felipe II o castigando con otro al Duque de Medina, sin perjuicio de ir acumulando en su imaginación obras que podría escribir si la vida le diera tiempo para ello.

Al fin cansado de recorrer de Andalucía a la Corte en busca de ocupación y un poco de dinero con el que pudiera atender a las necesidades de su casa, y sintiendo que la vejez le venía encima sin que hubiera emprendido en alguna de las grandes obras en las que pensó cuando soldado en Italia o cuando cautivo en Argel o cuando se comprometía a escribir comedias que fueran las mejores del mundo, sólo entonces se decidió a dar la batalla final; a desafiar a los caballeros venturosos que andaban triunfantes en el teatro y en la novela. El pobre hidalgo había pasado las tres cuartas partes de su vida en la tarea de no estorbar a nadie con su ingenio, y de verse por lo mismo preterido y burlado por quienes debían ampararle, hasta el día en que resolvió ir a la corte, presentar un libro, reirse de todos y triunfar de todos. Inaudita aventura de la que salió inmortal.

Nuestro Montalvo escribió un luminoso tratado acerca de Cervantes y el Quijote. El *Buscapié* de Montalvo es indudablemente de mayor importancia en la literatura española que el forjado por don Adolfo de Castro. Montalvo, en la interpretación general de la obra se muestra seguidor de las opiniones de los críticos que con mayor detenimiento habían examinado las cuestiones esenciales de la obra inmortal. Si se examina bien ese tratado de Montalvo se puede comprobar que procede de las detenidas lecturas con que disciplinaba su pluma el escritor ambateño y que es gran conocedor de la materia; solamente que la índole de su ingenio le impulsaba a desparramarse en fulgores. Pero bien interpretó el valor del *Quijote* cuando dijo: «Don Quijote es una dualidad; la epopeya cómica donde se mueve esta figura singular tiene dos aspectos: el uno visible para todos; el otro, emblema de un misterio, no está a los alcances del vulgo, sino de los lectores perspicaces y contemplativos que, rastreando por todas partes la esencia de las cosas, van a dar con las lágrimas anexas a la naturaleza humana guiados hasta por la risa». Es verdad que siguiendo la opinión general de la crítica de la época, Montalvo afirma que Cervantes formó, sin saberlo, una estatua de dos caras, la una que mira al mundo real, la otra, al ideal. Ello implica que Montalvo si penetró

en el alma del *Quijote* no pretendió hacer lo mismo con la del autor. Cuando Montalvo escribió los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* no se propuso hacer una obra de imitación, sino coger el alma del héroe y seguir contraponiendo lo real a lo ideal; bien que Montalvo dijera que no había llamado a los *Capítulos*, ensayo o estudio de la lengua castellana por no volverse culpable de fatuidad, procurando ser más bien de atrevimiento.

El *Quijote* es la obra inmortal; en ella puso Cervantes la esencia de su propia vida. No creemos, como se dice, que fuera una obra dedicada a matar los libros de caballería: esos libros ya no se escribían. Era necesario que Cervantes compusiera el libro que le vengara de todas las ofensas de la vida y encontró la feliz traza para ello en la parodia de la historia de un caballero andante; y allí lo vertió todo: episodios de su vida; personajes que había conocido, las aventuras de sus propias desventuras; alusiones a los males que le habían causado yangueses, gigantes o encantadores. Todos le habían ofendido; los labriegos de los campos por donde pasó; los grandes señores a cuya sombra quiso ponerse; los compañeros que le debían cooperación. Contra todos ellos debía haberse dirigido el libro; pero apenas principiadas las primeras páginas, no pudo prescindir de sus propios dolores y

sobre todo de la alteza de su espíritu. «Hay muchos andantes; pero no todos son caballeros», dijo, y sintió hervir en su alma otra vez el ideal de justicia, el ardor por las empresas nobles, el afán de inmortalidad. A los enemigos a quienes pintaba en su libro les trata con bondad; pues que así su propia alma, su quijotismo, se sublimaba más. ¡Cuántas veces, al escribir su obra, le habrá sucedido lo que a Heine, que derramaba lágrimas cuando el héroe vencido renuncia a sus proezas de caballero andante!

Muchas interpretaciones se han dado al *Quijote*; hay quienes han supuesto que en este personaje quiso representar a Carlos V, y otros han dicho que fué un oscuro hidalgo de Esquivias, que causó una ofensa al autor, el allí pintado. Puede ser que el realismo de Cervantes haya tomado hombres y acontecimientos históricos; pero la mejor interpretación será la de quien equipare el héroe al alma del autor; y la frase más desgarradora del Quijote, la que salió de Cervantes «como un grito de dolor», es aquella dirigida a Sancho: «Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo. Es la frase de Bolívar: «He arado en el mar». Muy bien dice José de Armas: ¡Triste y horrible desengaño el suyo, pero triste y horrible verdad!

El humano egoísmo puede raras veces engendrar quijotes de carne, y para buscar tanta grandeza de corazón preciso es recurrir a la fantástica historia de un loco».

Lord Byron dijo que Cervantes al atacar a los libros de caballería se había burlado de la caballería española y había derribado de una carcajada el brazo derecho de su nación. A ello habrá que replicar con Menéndez y Pelayo: «La obra de Cervantes no fué de antítesis y ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y hermoso en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballeresco, sino en las degeneraciones de él, se disipó como por encanto ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento. Fué de este modo el *Quijote* el último libro de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que, elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna. El motivo ocasional, el punto de partida de la concepción primera, pudo ser una anécdota corriente. La afición a los libros de caballería se había

manifestado en algunos lectores con verdaderos rasgos de alucinación, y aun de locura: don Francisco de Portugal, en su *Arte de galantería*, nos habla de un caballero de su nación que encontró llorando a su mujer, hijos y criados; sobresaltóse, y preguntóles muy congojado si algún hijo o deudo se les había muerto: respondieron, ahogados en lágrimas, que no; replicóles más confuso: «pues, ¿por qué lloráis?»; dijéronle: «Señor, *hase muerto Amadis*».

Pero no es el *Quijote* tan solamente la obra que deba considerarse, estimarse y releerse en Cervantes. Acometió todos los géneros, tuvo fuerzas para todo y si el *Quijote* es su obra más famosa por la universalidad del alcance, no son menos bellas las demás. «Aunque no hubiese escrito el *Quijote*, deberíamos tenerle por el primer novelista de la edad clásica de la literatura española, atendiendo al primor de sus novelas ejemplares, peregrinas historias, varias en asunto, inspiración y estilo, en las que está representada la novela a la italiana, con el patrón del *noveliere*, la picaresca y la costumbrista genuinamente españolas, henchidas a veces de filosofía, como el *Licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros*, *La gitana*, *El casamiento engañoso*. Ninguno de los novelistas de la época, ni Mateo Alemán, ni Vicente Espinel, ni Quevedo, tan docto; ni Lope ni Tirso en sus excursiones

a la novela pueden compararse con Cervantes. Las novelas ejemplares, como ejecución artística, son modelos, pequeñas obras maestras, creaciones verdaderamente ejemplares» (Gómez de Baquero).

Como en todas las obras de Cervantes lo auto-biográfico es un material precioso que se puede recoger todos los días; y así se está haciendo; pues que cuanto más se investiga más documentos se van encontrando en los que se ve la concordancia de hechos de la vida del autor y de personajes a quienes conoció y trató, que fueron por Cervantes trasladados a sus obras. El mismo se describe en ellas con mano maestra, ya cuando hace el retrato físico que nos lo muestra tal cual lo ha pintado Pacheco, (*) ya cuando nos hace confidencias. Una de ellas es la que consigna en el Prólogo de los *Entremeses*. «Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias,

(*) Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos, y de nariz corva aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*,....

pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabía que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y si va a decir la verdad, cierto que me dió pesadumbre el oírlo y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos». Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellos estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni di-retes de recitantes. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor dile que se encomiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes

y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen, y que para enmienda de todo esto le ofrezco una comedia que estoy componiendo y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia».

El documento es encantador. Cervantes no puede convenir en que no valga su verso; él, el poeta por excelencia, el que ha escrito las páginas más definitivas y maravillosas de la lengua. Le dió pesadumbre oírlo y vendió las comedias y cogió su dinero «con suavidad», porque él no quería ofender a nadie.

Dos fueron las épocas de Cervantes como dramaturgo: la primera cuando mozo en que compuso e hizo representar hasta treinta comedias que fueron bien recibidas por el público; luego tuvo otras cosas en que ocuparse y llegó al teatro el monopolizador Lope, y Cervantes le cedió el puesto. La segunda época fué la de reacción en contra de los literatos que no le querían permitir su puesto al sol; a esta época pertenece el prólogo al que se ha hecho mención. Fué opacado por la fecundidad, por el desembarazo, por el genio dominador de Lope; pero las obras de Cervantes en nada desmerecen del

genio de su autor; así lo han reconocido Shelley, Goethe, Fichte. Y de los entremeses escribió el Conde Schack que eran infinitamente superiores a las comedias.

Cronológicamente *La Galatea* es la primera obra del autor; con ella entró en el palenque literario. Pertenece al género pastoril de moda en ese tiempo. Bajo los nombres de los pastores disfrazó a mucha gente conocida, con el afán autobiográfico que siempre manifestó Cervantes. Ofreció una segunda parte que tal vez no llegó a escribir, porque reconoció la falsedad del género, del cual hizo en el *Coloquio* una crítica sa-gaz.

La última obra de Cervantes fueron los trabajos de *Persiles y Sigismunda*. Esta obra estaba anunciada desde mucho antes. «Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la segunda parte de la *Galatea*, le decía al conde de Lemos en la dedicatoria de las *Comedias y Entremeses*. Ya había dicho que *Persiles* sería su mejor obra. Este era el afán de perfección al que debe aspirar todo artista; que la obra que venga supere a la anterior. La fácil inventiva de Cervantes no quería repetirse nunca y así esta novela era de aventuras, de viajes, de lo esencialmente novelesco. Poco ha sido estudiada esta obra, que sin embargo contiene muchas adorables páginas biográficas, que recuerdan

la mocedad de su autor. «Puesta de sol es *Persiles*, pero todavía tiene resplandores de hoguera» (M. Pelayo).

Cervantes no tuvo el éxito pecuniario que acaso también buscaba; pero logró imponerse con sus libros. Los enemigos le salieron a montones, y entonces ya no era la indiferencia la que le perseguía sino el odio. También hubo escritores que como Quevedo decían que a los libros de Cervantes no podía llegarse sino «con temor y reverencia»; y ya hemos contado como los embajadores franceses fueron a rendirle homenaje, en el humilde aposento en que vivía.

Pero como sus enemigos le sobrevivieron y como para la ligereza del gusto público, otros géneros literarios y escuelas modernísimas de literatura, como el culteranismo y el conceptismo, ofuscaron al público, enredándole en discusiones interminables y en un amaneramiento tan lejano a la clásica claridad de Cervantes y a la sencillez que aunaba lo clásico y lo castizo en una perfecta armonía, que no era posible que se viera en aquellos momentos en que los literatos sufrían de los infinitos males de los refinamientos de la época, el nombre de Cervantes fué olvidándose poco a poco, hasta ser completamente ignorado en el resto del siglo XVII. Ignorado Cervantes nada se supo de su vida, hasta que, según se cuenta, un día de 1737, el hispanista Lord Carteret ha-

blaba en Londres con entusiasmo de Cervantes y de su obra a la reina Carolina, esposa de Jorge II de Inglaterra, y como la reina no poseyera un ejemplar del *Quijote* y manifestara interés por saber pormenores de la vida del autor, Lord Carteret, en magnífico arranque de galantería encomendó al erudito español don Gregorio de Mayans la biografía de «un ingenio admirado en las naciones extranjeras y apenas conocido en su patria» (Benot), al tiempo que encomendaba una edición del *Quijote*, que es la de Londres de 1738.

Esta actitud del hispanista inglés fué el cáustico aplicado sobre la criminal indiferencia de los españoles, quienes desde esta época han emprendido en innumerables trabajos con los cuales se ha reconstruido casi totalmente la vida de este admirable genio de la lengua, a la vez que se han estudiado y se siguen estudiando con el mayor empeño todas sus obras. Los nombres de Diego Clemencín y de Francisco Rodríguez Marín no pueden omitirse en ningún estudio que trate de Cervantes y de sus obras.



El Teatro

I

LOPE DE VEGA

Una de las manifestaciones admirables del Siglo de Oro es el desenvolvimiento del género teatral, que, debido al genio poderoso de Lope, halló el cauce por el que correría la savia vital del realismo y del idealismo españoles que tenía que alimentarse en el teatro para salir luego a dar cumplida realización en los campos de batalla o en los claustros de un monasterio. Al español del siglo XVI le sucedía lo que al ateniense del tiempo de Esquilo: uno y otro, al salir de la representación de una obra teatral, golpeaban los escudos con las lanzas clamando por la empresa gloriosa.

El teatro español es producto del Renacimiento, pero con honda influencia medioeval. Ya hemos visto como cuando parecían olvi-

dados los dramaturgos de la edad clásica, el arte medioeval se abrió camino instintivamente. El culto religioso que es una teatralización se acompañó en las grandes festividades de representaciones en mayor grado comprensibles a los fieles y se ensayaron entonces plasmaciones de pasajes bíblicos que se compaginaron con la festividad que se estaba celebrando. Así nacieron los *misterios* y las *moralidades* que anduvieron por todas las iglesias del Norte de Europa y que también hallaron fácil acomodo en las iglesias castellanas. Esas representaciones que al principio se hacían en la propia iglesia se efectuaron después en el pórtico de la misma hasta salir al corralón, clásico en los anales del teatro español.

La venida del Renacimiento con la resurrección de los autores griegos y latinos opacó enormemente la representación religiosa, que llegó casi a olvidarse, excepto en España que por su naturaleza histórica tenía que seguir cultivando de manera preferente el tema religioso, como lo hizo de insuperable manera, creando el *auto sacramental*, que es una de las magníficas joyas de su teatro.

Un antecedente glorioso de la comedia del Renacimiento en España puede encontrarse en la obra inmortal de Fernando de Rojas quien al dialogar la *Celestina* puso el fundamento realista para la comedia y para

la novela picaresca. *La Celestina* es la plena obra del Renacimiento; es la glorificación de la vida en lo que tiene de más amable: en la juventud y en el amor. A tal punto es la negación de la moral severa y fúnebre del catolicismo que se ha dicho que tal obra no podía ser escrita sino por un judío converso, que de esa manera disimulada trataba de combatir a la religión que se le había impuesto. Sin embargo nuevos documentos encontrados acerca de este admirable autor niegan ese origen judío, para convertirle solamente en un admirable exponente del Renacimiento español.

Pero la *Celestina* no era obra para representarse, como no fueron los diálogos que se escribieron antes de ese tiempo. El antecedente inmediato para la magna obra teatral del Siglo de Oro está en Juan de la Encina, Gil Vicente y Torres Naharro. En estos comediógrafos se forma el gusto del teatro con la influencia popular que queda por tradición y con el ejemplo de la literatura clásica. En estas obras se ve, además, el esfuerzo que hacen los autores para librarse de las cadenas dogmáticas de la religión. Los personajes de este teatro tienen amores paganos, exaltados, vehementes, que se trata de atemperar dentro de un temeroso catolicismo. La obra de Gil Vicente fué destrozada por la Inquisición. En Juan de la Encina una enamorada que fallece revive

gracias a la intervención de las deidades paganas.

Y este teatro correspondía al pensamiento de la época. Todos los espíritus selectos se hallaban pendientes de las claridades del Renacimiento; si al fin las tenebrosidades religiosas vencieron, obra fué de la política que siguieron los reyes españoles combatiendo al turco, y a los herejes de la Reforma. Pero esta sumisión no se llevó a efecto sin grandes vacilaciones y estragos. «A principios del siglo XVI, Juan de la Encina se encuentra en Roma y, según datos fehacientes, el Día de los Reyes de 1513, se representa una obra suya en el palacio del Cardenal Arborea. Ateniéndonos a lo que nos informa el italiano Stazziogaio, en aquella concurrencia formada por magnates de la iglesia y cortesanas, éstas eran las más numerosas, y añade el cronista que eran españolas y da en abono de su afirmación la razón de que la pieza se representaba en lengua española» (A. Castro). Era este el momento en que todos vacilaban y no sabían si ponerse, como Italia, del lado del Renacimiento o si abominar de todas las paganías y de todos los afanes reformistas, para entregarse por entero a la austeridad religiosa. España no podía elegir libremente: tenía muchos siglos de guerra contra los moros, mantenida en mucha parte por la religio-

dad, y tenía el mandato político afirmado por la Inquisición.

Corresponde al período en que se inicia la contrarreforma la decadencia de estos primeros pasos esforzados del teatro. La *Propalladia* de Torres Naharro es prohibida por la Inquisición en 1545, y puede ser que a ello se deba el silencio que luego se produce. Si algún ensayo desmañado se registra, ya no corresponde al teatro fino y cultivado de ingenios que beben el buen gusto en las fuentes italianas. Hay un doloroso paréntesis, que se cierra con la aparición de Lope de Rueda quien, salido del pueblo, recoge la tradición popular y quien, escribiendo comedias y representándolas, recorre al frente de una compañía de comediantes, las principales ciudades de España. Cervantes cuando niño le vió en Valladolid; volvió a verle en Madrid y a este notable autor actor recordaba cuando comenzó a ensayarse en el mismo género. Y cuando le recordaba trazaba también Cervantes la historia del teatro: «Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección. Tratóse también de quién fué el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más

viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fué natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fué admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esa verdad.—En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanles con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese

o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, contando sin guitarra algún romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López.—Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó en algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña raza, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora».

Esta larga cita, tomada del prólogo que

Cervantes puso a sus *Comedias y Entremeses*, pinta muy al vivo lo que el teatro era en ese tiempo. Así estaba el teatro cuando Cervantes llevó a él el poder y originalidad de su pluma. Compuso e hizo representar varias obras de gran notoriedad; hizo innovaciones en la composición de las obras y hubiera seguido en el teatro si—como nos lo cuenta el mismo Cervantes—nuevas ocupaciones no le hubieran hecho dejar la pluma y las comedias. «Entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tanto que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que pueda decirse, las ha visto representar u oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan, en lo que ha escrito a la mitad de lo que él solo».

La aparición de Lope de Vega es un acontecimiento de extraordinaria magnitud en las letras españolas; es el hombre que todo lo puede; que mide sus fuerzas en todos los terrenos; que desde la niñez se muestra como un niño prodigio y que jamás se cansa ni se fatiga. Escribe a montones, sobre todos los temas, y todavía tiene tiempo para

gozar de la vida con toda la posible intensidad. No hay savia de hombre más potente que la de este Lope de Vega, quien para hacer burla de todos los estados, después de haber cometido toda clase de tropelías, acaba vistiendo el traje sacerdotal y como antes había firmado anteponiendo la inicial de su amante, entonces estampa un *frey* que escalofría.

Lope de Vega es uno de los genios más portentosos de los que ha producido la humanidad. Supo domar a la vida de manera de convertirla en esclava que le servía en todos sus caprichos. Vivió en una época de hipócrita austeridad y él, en vez de doblegarse a guardar las apariencias, desafió la opinión pública y vivió una vida escandalosa, que, sin embargo, fué disimulada por todos. Era pobre y se daba los humos de gran señor; cuando recibía dinero lo arrojaba a manos llenas; nunca se contentó con la felicidad presente, en busca de mayores goces y de mayores placeres.

Fué literato como fué amador, por naturaleza, por ímpetu vital, por la necesidad que tenía de desgastarse en algún trabajo. La historia literaria le tiene como al más rico dramaturgo español y sin embargo quedan documentos según los cuales parece que Lope despreciara sus comedias. En una carta de 1604 escribe: «Si allá murmuran de ellas algunos que piensan que las escribo

por opinión, desengáñeles V. md. y dígales que por dinero». Hizo comedias porque con ellas alcanzaba muchos lauros, desde el amor de las mujeres, hasta la admiración de la muchedumbre; pero no las hacía por convencimiento artístico o al menos pasó mucho tiempo antes de que se diera cuenta de que la parte más notoria de su obra eran las comedias, de las cuales hace una defensa tímida en el *Nuevo arte de hacer comedias*.

En Lope se repite el caso de la existencia de dos personalidades en un mismo individuo, de aquel que es y de aquel que quisiera ser. Lope además de ser el hombre en toda la acepción de la palabra, como cultivador del arte, no ambicionaba al cetro de la literatura de su nación sino a ser admirado afuera y a producir obras que pudieran sobrepasar a las escritas por los poetas máximos; y así escribía con fecundidad pasmosa, pero también con laborioso cuidado, poemas que debían, según sus deseos, opacar a los de Ariosto, Tasso, Petrarca. Ésas obras han sido olvidadas y con razón, mientras se conservan con toda admiración los romances en que expresó el sentimiento popular, convirtiéndose de esta manera en el vocero de la raza. ¿Cuándo pasó a América *La Barquilla*, y hasta cuándo será cantada con la misma devota unción que en los primeros tiempos? Con la misma y mayor admiración se conservan los centenares de come-

días que se han salvado de la pérdida en el transcurso de los años. Esas comedias en que imperan lo lírico, cuando son escritas en la mocedad, y lo épico si pertenecen a la madurez, constituyen toda una literatura teatral capaz de convertirse en la representación de una época y de una generación de escritores, sin contar con que (salvado lo que a Juan de la Cueva pudo deber en el hallazgo de la forma definitiva que dió al drama español) Lope sacó al teatro de la nada para darle forma y sentimiento. Él fué el creador de las comedias de capa y espada; él quien hizo supervivir la poesía épica al desenvolver un tema alrededor de un romance; él quien pintó con mano maestra a todas las clases y tipos de la nación española. Es verdad que en el teatro de Lope no se encuentran los caracteres definitivos, los tipos de hombre que son la admiración de otros teatros, pero ello se debe a la prodigiosa dispersión de asuntos y de escenas.

Lope no solamente es un prodigio de la naturaleza por lo que hizo en literatura sino también por lo que hizo en la vida. Con una prodigalidad sin límites desperdició todo, quedando todavía un margen enorme para admirarle. «Lope es un interesantísimo ejemplar humano: una personalidad dotada de las mayores riquezas espirituales, de las facultades que se suelen tener por más diversas y capaz de las reacciones que pueden

parecer más opuestas: una de esas figuras que por la diversidad y caudal de sus dotes parecen ser resumen de la vida de toda una nación y de toda una época. Por otro lado, Lope es un artista espontáneo, tan entregado a los azares de su inspiración, que los sucesos de la vida se han encarnado inmediata y directamente en su obra literaria. Sus escritos no sólo se nos aparecen cada vez más llenos de alusiones a sus aventuras conforme va siéndonos mejor conocida su vida; no sólo traducen maravillosamente los mudables estados de su tornadizo espíritu, sino que las perfecciones y defectos de la producción artística—tan abundantes unas y otros—guardan plena armonía con las virtudes y las faltas, tan copiosas también todas ellas, de la vida del poeta. En Lope no va por un lado la labor del escritor y por otro la conducta del hombre. No es de esos artistas reflexivos, conscientes, que saben trabajar su obra bella en un plano superior al de las vulgares realidades de su existencia y nos presentan un producto artístico depurado de toda baja escoria terrena. Lope, niño eterno, abandónase a los desenfrenados impulsos de su temperamento, lo mismo viviendo que escribiendo. Idéntico ritmo alocado palpita en los hechos de su vida y en las estrofas perennemente fragantes de sus versos; jamás le abandonó la divina embriaguez de la adolescencia. En su vida y

sus obras parece darse inacabablemente el aturdimiento que causa en la primera juventud el exceso de ingovernadas fuerzas. Como hombre y poeta no sale nunca de los diez y siete años» (Gómez Ocerín y Tenreiro).

Es enorme la producción que queda de Lope, a pesar de haberse perdido buena parte de ella, después de su muerte. El mismo Lope decía haber escrito mil quinientas comedias y hacía el cálculo del número de pliegos que tuvo que llenar cada uno de los días de su vida; si en esa afirmación, como en aquella otra de hacer una comedia en 24 horas, exageró, como solía hacerlo frecuentemente, es la verdad que nos son conocidos los títulos de 726 comedias y de 47 autos y que en la actualidad se conservan aún cerca de 500 comedias. A esta cantidad de obras hay que añadir las novelas, los poemas, los romances y otras poesías que con tanta prodigalidad publicó.

Para admirar más todavía la lozanía fecunda de este talento, hay que recorrer los datos biográficos de este admirable y prodigioso poeta, imponente fuerza de la naturaleza... Lope Félix de Vega Carpio nació en Madrid en 1562. Eran sus padres originarios de la Montaña y Lope presumía de noble. Cuando a los padres se refiere en alguna de sus obras, manifiesta que la madre vino de la Montaña siguiendo a su marido,

de quien estaba celosa, y Lope, por lo mismo se llama, el hijo de los celos. El padre de Lope era bordador de oficio y murió cuando Lope tenía 16 años de edad.

El primer biógrafo de Lope fué Montalván, aquel autor zaherido por Quevedo. De parte de él quedan los primeros y más antiguos datos, aunque se ha podido comprobar después que desfiguró la vida de Lope, de intento. Sólo posteriormente, se puede decir en los últimos tiempos, ha podido rehacerse esta biografía merced a la paciente investigación de los eruditos españoles y extranjeros.

Según Montalván, Lope desde muy niño dió muestras de admirables dotes; pues aun no sabía escribir cuando compartía su almuerzo con los compañeros de mayor edad que le copiaban los versos que dictaba. Fué un niño prodigio y concluyó siendo un genio.

Poco más se sabe de los años de niñez, hasta encontrarle en la Universidad de Alcalá en 1577 y dueño ya de un renombre literario en 1585 en que Cervantes publicaba el *Canto de Caliope*.

Años verdes y edad temprana tenía Lope, según se expresa Cervantes, pero ya tenía notoriedad por las obras que iba escribiendo, tanto como por el desenfreno de su vida. En la Universidad debió estar todavía cuando conoció a Elena Osorio, la Filis de sus romances. La Osorio era hija de un come-

diante; una bella malmaridada. Belardo y Filis se amaron locamente; y los amores no sólo eran consentidos sino alentados por los padres y tal vez por el mismo marido de la Osorio, en razón de que Lope se presentaba cargado de comedias que servían para abastecer a la compañía del padre en la que también debió trabajar el marido. Esta unión escandalosa duró cinco años, a pesar de la autoridad que en esos tiempos de Felipe II no perdonaba a quienes se hallaban fuera de la legalidad. Pero los padres que tenían una moralidad tan ancha, buscaban siempre su provecho y así no podían consentir en que la Osorio viviera tan solamente con Lope que por entonces era una gran promesa, pero que no tenía dinero: estaba bien que tuviera relaciones con Lope, sin que ello impidiera buscar un amante de dinero, como era un sobrino del Cardenal Granvela. La Osorio se resistía a tan vergonzosa combinación; Lope, desesperado y enloquecido, huyó a Portugal, en donde se embarcó para la jornada de las Islas Terceiras que duró del 23 de junio al 15 de setiembre de 1583. Cuando Lope regresó a Madrid donde se hallaba su amada, encontró que había sido sustituido por el amante rico. Y entonces vino su desesperación que al par de su genialidad tuvo visos de locura, según el mismo poeta lo dice en el *Belardo furioso*.

Según Millé y Jiménez esta situación de sairada del poeta y los extremos a los que se entregó dieron lugar a que los poetas enemigos de Lope, que los había a montones, contándose entre ellos a Góngora y a Cervantes, compusieran el *Entremés de los romances* que es la burla de la aventura de Lope y el primer esbozo del *Quijote*. Sea de ello lo que fuere es la verdad que despedido de la sustitución compuso e hizo circular dos libelos: un poema en latín macarrónico y un romance castellano en que se escarnece y vilipendia a Elena Osorio y su familia. Denunciado por los cómicos se siguió el juicio respectivo y Lope fué a dar en la cárcel. Todavía desde la prisión siguió haciendo versos de infamia, con lo que la sentencia fué rigurosa: se le condenó, a cuatro años de destierro de la Corte y dos del reino.

Mientras tal desesperación demostraba por la pérdida de Elena, otros amores vinieron a consolarle de esta derrota: trabó relaciones con doña Isabel de Alderete, llamada por otro nombre doña Isabel de Urbina. Burlando a la justicia, regresó del destierro y raptó a Isabel, de manera de obligar al padre a que la diera en matrimonio. Y si se ha de creer en el dato biográfico que da uno de sus romances, con el matrimonio no hizo sino pagar una deuda que había contraído por la condescendencia de la dama, lo que

produjo la ira de Elena que entregó al fuego muchos escritos que tenía de Lope. (*)

Ya casado, por poder, no continuó tranquilamente en el destierro sino que se dirigió a Lisboa y se alistó en la Invencible. Con el fracaso de la escuadra regresó Lope y se avecindó en Valencia. La vida regular pareció haber entrado en el poeta; pues que no se registran otras aventuras hasta la muerte de Isabel, que debió ocurrir en 1595. Entonces regresó a Madrid en donde el mismo padre de Elena Osorio pedía a la justicia se levantara al poeta lo que le faltaba para cumplir de la condena de destierro. ¿Era que se atraía al que cada vez iba convirtiéndose en famoso poeta? La verdad es que en 1598 después de tener relaciones con Antonia de Trillo, contrajo matrimonio con Juana de Guardo, la mujer más opaca de su

(1)

Hortelano era Belardo
de las huertas de Valencia

Un día de Pascua
os llevé a mi aldea
por galas costosas,
invenciones nuevas.
Desde su balcón
me vió una doncella
con el pecho blanco
y la ceja negra.
Dejóse burlar,
caseme con ella,

que es bien que se paguen
tan hermosas deudas.
Supo mi delito
aquella morena
que reinaba en Troya
cuando fue mi reina.
Hizo de mis cosas
una grande hoguera,
tomando venganzas
en plumas y letras.
Galas y penachos
de mi soldadesca,
un tiempo colores
y agora tristeza!

vida. La Guardo era hija de un rico carnicero y este enlace sirvió para la burla de los poetas sus enemigos. Lope pretendía descender de Bernardo del Carpio y tener 19 torres en su escudo, por lo que Góngora le escribió el soneto que dice:

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres de tu escudo

y termina con los vocablos *torres* y *torresnos* que aludían a la ocupación del suegro.

No era Lope hombre para contentarse con una mujer y más si como la Guardo parece fué de poca significación, y así pronto entró en relaciones con la bella *Lucinda*, a la cual sólo en los últimos tiempos se ha logrado reconocerla. Fué una hermosa comedianta, Micaela de Luján, casada con Diego Díaz, también representante, tan representante, que consintió en vivir en un *ménage a trois* en Sevilla y que cuando vino a las Indias y murió en Cartagena, lo mismo instituyó herederos a sus hijos que a los de su afortunado rival.

En 1605 tenía Lope establecidas a sus dos familias en Toledo: en mayo era bautizada Marcela, hija de Lucinda, y en marzo del año siguiente su hijo legítimo Carlos Félix.

En 1613 murió doña Juana y ya un poco antes había comenzado a manifestarse un

cambio en el pensamiento del poeta que acabó por recibir órdenes sagradas en 1614; pero Lope no perseveraba en sus intentos; pues a más de continuar de Secretario del Duque de Sessa y como tal Secretario de tercero en los adulterinos amores de aquel noble, en 1616 trabó relaciones con la actriz Lucía de Salcedo, con Jerónima de Burgos, con Ana de Rojas, y a fines del mismo año con doña Marta de Nevarés Santoyo.

Por supuesto que estas empresas amorosas no eran óbice para que continuara produciendo comedias y publicando obra de la más variada especie. Su fama era enorme. Inmenso el respeto con que se le veía. La Inquisición toledana, prohibió en 1647 un Credo que empezaba así: «Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra», y León Pinelo cuenta en los *Anales de Madrid* la adoración que al poeta se le tenía.

«En oyéndole nombrar los que no le conocían se paraban en las calles a mirarle con atención, y otros que venían de fuera luego le buscaban y a veces le visitaban sólo por ver y conocer la mayor maravilla que tenía la Corte, y muchos le regalaban y presentaban alhajas sin más título que el de ser Lope de Vega, y si llegaba a comprar cualquiera cosa de mucha o poca calidad, en sabiendo que era Lope de Vega se la ofrecían dado o se la vendían con toda la cor-

tesía y baja de valor que les era posible... dieron en Madrid, más de veinte años antes que muriese, en decir por adagio a todo lo que querían celebrar o alabar por bueno, que era de Lope; los plateros, los pintores, los mercaderes, hasta los vendedores de la plaza, por grande encarecimiento,regonaban fruta de Lope, y un autor grave, que escribió la historia del señor don Juan de Austria, para levantar de punto la alabanza, dijo de uno que era capitán de Lope, y una mujer, viendo pasar su entierro, que fué grande, sin saber cuyo era, dijo que aquel era entierro de Lope, en que acertó dos veces».

Lope de Vega falleció en Madrid el 27 de agosto de 1635.

Los últimos años de la existencia del poeta gozador excelso de la vida fueron bastante ensombrecidos. El público tornadizo no encontraba ya como antes muy excelentes sus obras y daba la preferencia a las que estrenaban los dramaturgos nuevos. El orgullo de Lope debió verse seriamente afectado. Y todavía sobre esta amargura de autor sufrió dos enormes pesares: la muerte, en un naufragio, de su inquieto hijo Lope Félix y el rapto de su hija Antonia Clara, que, por datos que pueden entresacarse de las obras del mismo poeta, debió ser cometido por un galán de la intimidad de Felipe IV. Así pagaba Lope por do más pecado había.

La actividad de este enorme poeta no ce-

só sino pocos días antes de su muerte: cuatro días antes había compuesto un soneto y una silva titulada *El Siglo de Oro*.

II

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

La vida española había sido de acción. De ningún pueblo puede contarse lo que del español, que hizo tanto con tan pocos recursos. Cuando emprendió en las magnas empresas no era el pueblo poderoso que por congestión de hombres y de dinero buscara en qué emplearlos. Por el contrario, le faltaba todo, y lo admirable es que, sin embargo, emprendió en cosas exorbitantes. Por eso el agotamiento le vino de manera irremediable. Ya en el siglo XVII lucían los últimos fulgores de la gloria; todo se acababa. De las lejanas colonias es cierto que seguían llegando el oro y los indianos enriquecidos; pero el oro era confiscado por los reyes para pagar las deudas de la nación, y los indianos, no iban a impulsar con sus riquezas la prosperidad pública, sino a encerrarse dentro del ocio, despreciando toda empresa lucrativa. Levantaban casas señoriales, que al cabo de pocos lustros quedaban en escombros.

Esta era la época en que el drama gozaba

del mayor favor. Ante las luces de la epopeya que se extinguían, las muchedumbres corrían ávidas en busca de la solución que pudiera conducirles a mejores destinos. Gustaban vivir del pasado con la esperanza del mejoramiento y de que llegarían días mejores. El teatro, fruto de la Edad Media y del Renacimiento clásico, tuvo en España un ascendiente conocido: el cantar de gesta. No era ya la animada descripción de las valientes empresas de los héroes fabulosos que habían modelado a Castilla y que habían formado al fin el reino español, era la poesía épica activa, la poesía épica puesta en acción, como la definía Navarro y Ledesma. Y la representación teatral estaba dirigida a un pueblo que por las circunstancias de su historia llevaba infiltrado un catolicismo intransigente y a un pueblo que había fincado en la acción toda su gloria. Por eso el drama y la comedia tuvieron tan grande desenvolvimiento, conociéndose apenas la grandeza trágica en la que el pueblo interviene solamente como el coro de los suplicantes en la tragedia griega.

Un pueblo que dejaba la acción sentía ansia de ella y acudía al teatro con la vehemencia con que acudía a las ermitas para rogar porque viniera el milagro que le salvara de las miserias que padecía. Pero si en la representación teatral la gesta resucita con demasiada frecuencia y los personajes

parten frecuentemente a Flandes o a Italia, para regresar ricos y famosos, el continente recientemente descubierto casi no tiene cabida en la escena. ¿Era que la aventura a través de los mares resultaba difícil y por tanto poco apetecible? Muchos indianos y peruleros comparecen en las comedias; pero pocos de los personajes van a las Indias y regresan de ellas cargados de fortuna para ponerla a los pies de la dama de sus pensamientos. Quizá pudiera buscarse una nueva interpretación a esta actitud. Pocos españoles que venían a América en busca de aventuras regresaban; los más de ellos se quedaban por estas tierras. Cuando el *Buscón* vino a las Indias y llegó a ser Oidor, Capitán y aun Presidente de Audiencia, no quería regresar a esa España en la que pululaban los hidalgos hambrientos, pero llenos de vanagloria y orgullo. En América emparentaban con las hijas de la tierra y formaban la nueva nobleza que iba a contraponerse con la de la Península.

Acertada o no la interpretación, es la verdad que si el tema americano no pasa por la escena española, en cambio el hombre americano trata de emprender el viaje de retorno, pero no en carácter de colono sino de conquistador. El inca Garcilaso de la Vega hacía ya mucho tiempo que se hallaba en la corte; había ido, es cierto, a pretender, en solicitud de mercedes; pero al encontrarse

en la Corte no se presentó cubierto de plumas como los indios que llevó Colón, sino con varios libros en que la naturaleza exuberante de América era pintada con tanto apasionamiento, con tanto orgullo, como la ilustre ascendencia de la dinastía de los incas. Ercilla había también dado brochazos acerca de la naturaleza americana; pero ninguno podía conocerla tan íntimamente como Garcilaso. ¡Con qué amor pinta a su América el historiador indígena! Miguel de Cervantes al leer los *Comentarios Reales* se siente cautivado por la amenidad de la frase y en el libro primero del *Persiles* reproduce la descripción de la isla de Mauricio, dice Cejador.

Otro americano llegaba a España por estos tiempos en son de conquistador: el mexicano Juan Ruiz de Alarcón. Este mexicano ilustre es uno de los dramaturgos más notables de la Edad de Oro. ¿Llevó elementos americanos a la comedia española? Ya examinaremos este punto. Lo que puede asegurarse de bulto es que llegado a España en el momento de mayor efervescencia dramática, cuando el genio de Lope llenaba la escena y cuando sólo con mucha timidez se aventuraban otros ingenios, no a disputar sino a compartir con Lope en algún tanto la popularidad que concedía el teatro, el mexicano, sin más ejecutorias que las de su talento se aprestó también a medir

sus armas. Llevaba muchas desventajas para él y el público contemporáneo no le fué propicio, aunque tuvo que reconocer que se encontraba frente a un ingenio de gran consideración; tanto, que su fama se extendía más allá de las fronteras, y tanto, que en la revisión de valores a que necesariamente conduce la historia, el nombre de Alarcón ha salido engrandecido.

Alarcón nació en México; se cree que en 1581. México era entonces la Nueva España y en la capital funcionaba, como ya en otras ciudades de América, una Universidad que se regía por Estatutos iguales o parecidos a los de Salamanca. En México, Alarcón estudió Artes y se preparó para el Bachillerato en cánones; pero encontrando la oportunidad de pasar a España, fué a completar sus estudios en Salamanca, en 1600, año en el que obtuvo aquel título de Bachiller y el de Leyes en 1602. Permaneció en Sevilla hasta 1608 en que logró volver a México, en cuya Universidad prosiguió los estudios hasta obtener el grado de Licenciado en Leyes en 1609. Entre los documentos que en México se han encontrado acerca de Alarcón se halla la solicitud que hizo y la dispensa que se le concedió de la pompa que según los Estatutos de la Universidad necesitaba para recibir el grado de Doctor. La dispensa se fundaba en la pobreza del solicitante; pero si la pompa costaba algu-

nos miles de pesos no dejaba de hacerse gastos en lo restante de las complicadas ceremonias, y así Alarcón no recibió nunca ese grado.

Para vivir se dedicó después a pretender una cátedra; pero por mucho que su documentación era excelente, nunca llegó a obtener ninguna. Los aspirantes a cátedras tenían también que hacer gastos además de intrigar necesariamente en contra de los concurrentes. Hay para creer que si Alarcón tenía la falta completa de dineros, no sería inexperto para las intrigas. Estas no eran suficientes, por lo que un gran encono se entraba en su pecho y se reproducía en forma de recusaciones violentas, que lejos de acarrearle partidarios le acumulaban antipatías.

Cansado de su estéril porfía y después de haber pronunciado el vejamen en el grado de su amigo Bricián Díaz Cruciate, volvió sus esperanzas a España, a donde marchó probablemente en 1613. No debía ya volver a su patria.

Un hombre que llegaba en tales circunstancias no podía tener el ánimo suficiente para pretender sobresalir de entre los innumerables y admirables ingenios que por entonces tenía España. No llevaba prestigio; no tenía antecedentes de familia; no le acompañaba el dinero de las Indias. No guardaba sino un enorme talento, bajo la

envoltura del hombre más contrahecho que por entonces podía pasearse por la tierra española.

El español de ese tiempo tiene el tipo de una figura ideal: alto, musculoso, con el bigote levantado, con la apostura gallarda del que está listo a sacar la tizona para vengar una ofensa. Más tarde, en el romanticismo, el español tendrá el mismo gesto imperativo, pero se cubrirá con amplia capa y un presuntuoso chambergo. ¿Cómo nos representaremos al español de hoy?

Y Alarcón era el que menos tipo español podía lucir. Hay la sospecha de que los defectos físicos con que se hallaba desfigurado fueron la causa de sus fracasos en las pretensiones que tuvo en su propia tierra. Debía ser locura pretender cosas mayores, como las de hombrearse con el dios Lope o con Tirso o con Calderón y la de conquistar nombradía, en España, en la que además tenía necesariamente que ser considerado con desdén, por ser americano. Y sin embargo...

Alarcón era pequeño de cuerpo. Una terrible lesión le había deformado desde la niñez, haciéndole brotar jorobas en la espalda y en el pecho. Añádase a ello una barba bermeja y puede tenerse la idea de lo que debieron ser los enanos que junto a los infantes pintaba Velásquez.

La pujanza del talento con que penetró

en el palenque literario, hizo que se revolvieran fieros y airados los mayores ingenios que le zahirieron y motejaron despiadadamente. Ellos nos han dejado el retrato caricaturesco de Alarcón, quien también tenía mordacidad de lengua para responder a los insultos. Cristóbal de Figueroa en el *Pasajero* llama a Alarcón «el gimio en figura de hombre, el corcovado imprudente, el contrahecho ridículo». En los cuentos anotados por Juan de Arguijo se lee: «Hay en Madrid un hombrecito muy pequeño, con dos corcovas iguales, llamado don Juan de Alarcón, agudo y de buenos dichos. Díjole Luis Vélez que parecía colchado con melones, y que cuando lo veía de lejos no sabía si iba o si venía». Una quintilla del poeta Fernández pinta a Alarcón:

Tanto de corcova atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás
de dónde te corco—vienes
o a dónde te corco—vas.

Góngora empleó contra él su terrible ingenio; Quevedo hizo crueles epigramas y le colocó hasta en los infiernos, que es lo menos que podía hacer. Salas Barbadillo, Alonso Pérez Marino, Luis Vélez de Guevara, y hasta su colaborador, Tirso de Mo-

lina (*) dijo que era «un poeta entre dos platos». ¿Había malignidad y zaña o eran simples ingeniosidades provocadas por la figura de Alarcón y la causticidad de su ingenio, porque ya sabemos que era agudo y de buenos dichos? No es posible averiguarlo, aun cuando Hartzenbusch asegura que esta conjunción de epigramas obedeció a la falta de puntualidad de Alarcón a una cita que tenía con sus amigos escritores, los cuales para castigar la tardanza le esperaron con este vejamen burlesco. Pero no fué una sola ocasión en la que los escritores españoles se expresaron con burla del mexicano; en muchos documentos y cartas se encuentran referencias a la pobre figura de Alarcón. Lope de Vega en una carta al Duque de Sessa, escribe: «Hallé a la señora doña Jacinta de Morales, madrina, como un ángel, y a su padre con la niña, que parecía

(*) Alarcón trabajó alguna comedia en asocio de Tirso (El villano de Vallecas?); lo prueba un epigrama de la época:

¡Víctor, don Juan de Alarcón
y el fraile de la Merced!
(Por ensuciar la pared,
que no por otra razón).

La comedia *Siempre ayuda la verdad*, se dice que fué en colaboración de Tirso o de Luis de Belmonte.

Según Alfonso Reyes, la obra de Alarcón representa *una mesurada protesta contra Lope* (sobre todo la verosimilitud); *una nota de sobriedad; su apego a las cosas de valor cotidiano; el sentimiento de la dignidad humana, la subordinación de los valores éticos*. Habría que considerar también en qué consiste el *color americano* negado por M. Pelayo.

el santo Simeón, tan envuelto como ella en las mantillas; y como no descubría más de la cabeza, parecía a don Juan de Alarcón cuando va al estribo de algún coche».

Y no solamente era su figura la que servía de burla sino también sus pretensiones de hidalguía que le hizo empeñarse en recibir el tratamiento de *don*. Vicio común de la época era ese para que Alarcón estuviera libre de él: al volver a la Península quería por lo menos manifestar sus derechos a la consideración de los españoles por su noble ascendencia; y así, frecuentemente, en sus obras, hará referencia a los antiguos nobles guerreros que crearon los nombres que llevaba. Quevedo que tan donosamente se había burlado de este abaratamiento del *don*, también encontró el motivo de una censura en la pretensión del escritor mexicano y escribió: «Los apellidos de don Juan crecen como los hongos: ayer se llamaba *Juan Ruiz*; añadióse el *Alarcón*, y hoy ajusta el *Mendoza*, que otros leen *Mendacio*. ¡Así creciese de cuerpo, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela! Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos. Y adviértase que la D. no es *don*, sino su medio retrato»; mientras Mira de Mescua decía: «Alarcón, Mendoza, Hurtado, don Juan Ruiz».

A pesar de todas estas desventajas se presentó valientemente a tomar parte en la

empresa literaria y parece que en el mismo año en que llegaba a España estrenaba una obra, *El semejante a sí mismo*, basada en el *curioso impertinente* de Cervantes. Tanta osadía debió desconcertar a los competidores, que eran lo más florido del ingenio español, que no se avinieron a ceder el puesto a un desconocido y por añadidura americano.

Las obras de Alarcón llevaban una visión más pura y neta del teatro a la escena, como que no solamente no estaba sojuzgado por el genio desconcertante de Lope, sino que acaso iba con deseos de libertador, como más tarde irá otro americano, Darío. El teatro de Lope era la epopeya en acción; pero una epopeya que marcha en medio de una selva espesa y frondosa: la ramazón se prestaba para todos los engaños y no dejaba ver la simple grandiosidad del drama. Lope era abundante, ameno, pero desconcertado por la improvisación. Sus comedias tienen la amenidad de un cuento, pero como los cuentos que se improvisan al calor de la lumbre, los suyos conducían la acción por senderos de encantos y maravillas, huyendo de la realidad. Sólo de trecho en trecho se ve un pedazo de naturaleza, un ser humano o una fehaciente reconstrucción histórica, que hace admirar a quien aquello nos hizo ver y hace pensar en las cosas admirables que pudo escribir si como Lope no hubiera

desperdiciado el ingenio con loca prodigalidad. Y el teatro de Lope era el de la época. Es verdad que vendrían después Tirso, Moreto y sobre todo el enorme Calderón; pero la pauta estaba trazada y nadie era tan osado para descomponerla a sabiendas: todos querían poner algo de su particular ingenio, pero sin alterar el modelo.

No así Alarcón que llegaba con extraños bríos y pensamientos nuevos. Iba de América, llevaba el alma criolla, caracterizada por «la discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico crepuscular y otoñal que van concordando con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos; este otoño de temperaturas discretas que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas», como en una célebre conferencia sobre Alarcón dijo Pedro Henríquez Ureña.

Alarcón fué, según frase de M. Pelayo «el clásico de un teatro romántico, sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni de amenguar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético». Para el crítico Barry, «Alarcón es el más moderno y el más igual entre los poetas dramáticos de su siglo y también el que presenta más cosas dignas de admiración». El mérito principal es haber llevado al teatro de esa época el afán de verosimilitud de la fábula, en medio de las

desacordadas imaginaciones en que se debatían entonces los personajes. Alarcón conduce a los suyos por en medio de una implacable o simulada lógica; pero ordenada en todo caso. Sus comedias no tienen el fin de agradar solamente, sino que atacan un vicio social. Puede ser, como se ha dicho, que la moral de las obras de Alarcón no sea desinteresada, al ver como el honrado hidalgo, padre de don García el mentiroso, si abomina la mentira, más la aborrece porque conduce a extremos desgraciados, y en la *Verdad sospechosa* no quiere corregir este grave defecto de su hijo, sino solamente trata de casarlo con brevedad, antes de que en la ciudad se enteren de lo que en realidad es don García. Puede haber estas y otras fallas; pero es indudable que si Tirso sabe más de lo amable de la vida y Calderón raya en lo sublime con los problemas metafísicos que expone, ninguno de esos dramaturgos hizo el estudio de caracteres como Alarcón, y por eso sus obras merecieron la inmediata atención de otros dramaturgos extranjeros, como Corneille y Molière, quienes, a su imitación procuraron hacer el estudio de determinados tipos sociales. Corneille, que escribió *Le menteur* en el calco de *La verdad sospechosa*, escribía que «el asunto le había parecido tan ingenioso y bien compuesto, que hubiera dado por su invención, dos de sus mejores obras»; mien-

tras Molière decía que «*La verdad sospechosa* le había revelado la verdadera comedia, y que sin ella acaso no hubiera escrito *El Misántropo*». Y acordémonos que Voltaire decía de esta misma obra que era «una maravilla del arte, a la cual nada ni de los antiguos ni de los modernos se parecía». Pero no es el asunto o más bien dicho la composición, la fábula, lo admirable, sino el propósito y la realización de la pintura del joven elegante y fanfarrón que miente amores y riquezas para conseguir consideraciones, sin rehuir las consecuencias, si a mano vienen, por medio de un desafío o cualquier otro riesgo. Alarcón es uno de los pocos casos en el teatro español del estudio de caracteres, que tanto admiramos en los autores franceses o en el enorme Shakespeare. El español, por lo regular, se contentó con la diestra fabulación, con la resurrección histórica, muestra evidente del democraticismo del pueblo español o con el planteamiento de altas cuestiones metafísicas, como en el caso del *Condenado por desconfiado* o la *Vida es sueño*; pero rara vez fué a buscar especímenes de hombres para hacer la disección de ellos.

Además Alarcón llevó al teatro la medida y el cuidado; no trató de improvisar, sino de hacer obra que fuera merecedora del acogimiento del público que vivía encantado con la admirable maestría de Lope, y su

lenguaje es depurado, su estilo terso, el diálogo animado, brillante, y lleno de claridades. Ya lo decía Barry al asegurar que Alarcón superaba en muchos puntos a Lope, Tirso y Calderón «por la emoción, por la selección y variedad de los asuntos, por la naturalidad del diálogo, por la verosimilitud de la fábula, por la moralidad del fin, por la sobriedad de los medios y de los adornos, en fin por la corrección sostenida de un estilo, que es, después de tres siglos, uno de los mejores modelos que hay que señalar a la imitación».

Pero el público de entonces no supo apreciar en su verdadero valor todas estas cualidades renovadoras del poeta mexicano y si muchas de sus obras fueron acogidas con agrado, otras encontraron la más insolente resistencia. Señales evidentes de ello son el desprecio con que Alarcón trata al público cuando publica sus comedias, porque se ve ya libre de la tiranía de la representación, y las varias referencias que se encuentran en los autores de ese tiempo, que se complacen con las tribulaciones del dramaturgo americano. Góngora escribía a Paravicino una carta narrando donosamente uno de los fracasos de Alarcón: «La comedia, digo *El Anticristo*, de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado. Echáronselo a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan

infernál, que desmayó a muchos de los que no pudieron salir tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias, y a voces envió un recado al vicario para que prendiese a Lope de Vega y a Mira de Mescua, que soltaron el domingo pasado; porque prendición (sic) a Juan Pablo Rizo en cuyo poder se encontraron materiales de la confesión...»

Todavía se encuentra, entre los pocos datos que han quedado de la vida de este poeta americano, otro acontecimiento, por demás gracioso, que dió margen a la burla y a la sátira. En 1623 se celebraron en Madrid ruidosas fiestas con motivo de la llegada del príncipe de Gales que iba a tratar de sus bodas con la princesa María de Austria. Los conciertos fueron celebrados fastuosamente, siendo mantenedor de la fiesta el Duque de Cea. Alarcón, por travesura o por industria, quiso obsequiar al Duque con un *Elogio descriptivo* en 73 octavas reales. Alarcón era un poeta concienzudo y no un improvisador y como el caso era urgente, por consejo de Mira de Mescua, repartió la obra entre varios amigos; y así salió ella. Esta fué ocasión para la más ruidosa burla de todos los maldicientes y enemigos. Quedo compuso un vejamen. Alonso del Castillo escribía: «*El poema que a Alarcón—le ha costado tan barato,—es parecido retrato—de su talle y su facción.—Belmonte y Pan-*

taleón—son gibas del haz y envés,—Mescua y don Diego los pies;—él, la cabeza, aunque fea,—y el dinero de Cea,—el alma de todos es». Otras cosas virulentas y graciosas escribieron Góngora y otros poetas.

De esta manera sus defectos físicos y su extranjerismo fueron labrando una obra hermosa en pura lengua castellana, revaluada más tarde y comprendida en su verdadero valor. En una edición de clásicos castellanos no puede prescindirse de la obra de Alarcón que ha sido cuidadosamente estudiada por varios eruditos, como L. Fernández Guerra y Orbe y Rodríguez Marín, aun cuando falte todavía el estudio detenido y fundamental de algún crítico literario de fama, ya que Menéndez y Pelayo apenas trató de él en su estudio sobre la poesía americana.

Para diferenciarse aún más del tipo español corriente, fuera de estas aventuras literarias, no se le conocen otras, ni fué un pícaro, ni pretendió hacerse soldado, ni menos fraile. Cuando se cansó de hacer la clara demostración de su ingenio, se retiró del teatro y de la vida literaria y se dedicó a negocios mercantiles. En ellos le fué mejor y si no contribuyeron para enaltecer su nombre, sirvieron para darle lo que la literatura no le había dado: holgura y bienestar. Entonces tuvo amigos, criados, coches y acaso conoció también el amor, ya que se

sabe que tuvo en doña Angela Cervantes una hija llamada Lorenza de Alarcón.

El poeta americano falleció en Madrid el 4 de agosto de 1639. Trece años había vivido retirado de los círculos literarios y de la agresividad de sus competidores. Pellicer, en sus *Avisos históricos*, escribía: «Murió don Juan de Alarcón, poeta famoso, así por sus comedias, como por sus corcovas...»

III

CALDERÓN

El gran Lope de Vega se hallaba en su mayor esplendor cuando en 1622 recibió el encargo de presidir las justas poéticas que se celebraban en Madrid, en honor de San Isidro, que había sido canonizado. En aquel memorable acto tuvo un buen éxito sonado, su hijo natural, el turbulento Félix del Carpio y Luxán. Muchos fueron los concurrentes a estas justas, y entre otros un joven hasta entonces desconocido que se llamaba Pedro Calderón de la Barca. Lope pronunció en esa ocasión un jovial poema, escrito bajo el nombre de *El Maestro Burguillos*. El aplauso entusiasmado y cariñoso del público era para Lope, y pocos hicieron mayor atención a los versos que se hallaban dedicados al poeta desconocido



que merece en años tierno
el laurel que con las canas
suele producir el tiempo.

Ese novel poeta tenía 22 años. Había nacido en Madrid el 17 de enero de 1600. Su familia era oriunda de la montaña de Santander, dice M. Pelayo; tenía abolengo flamenco por parte de su madre, que hacía mérito de venir de los Mon, en Hainaut, afirma Fitzmaurice Kelly. Es la verdad que este joven estaba destinado no solamente para suceder a Lope sino para arrancarle el cetro de las manos y para disputarle la gloria después. A pesar de la indiscutible genialidad que en el teatro supieron demostrar Cervantes, Alarcón, Tirso, el malicioso mercedario, Moreto, el fino y elegante, puede decirse sin dar lugar a equivocaciones que el glorioso teatro español de los siglos XVI y XVII se llena con sólo dos nombres: Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Grave descuido hubo siempre en España para conservar la memoria de sus hombres ilustres: amadores empedernidos de las leyendas, encargaron al pueblo el cuidado de conservar el nombre de los héroes y de los varones de valía, sin cuidarse de precisar los hechos. La biografía de esos personajes ha quedado por escribirse. Es ahora cuando los españoles han tomado el empeño de buscar en los archivos los documentos que sirvan

para la reconstrucción de la vida de quienes ilustraron la de España en los gloriosos años de su existencia. El Cid y su España están ya hechos; se ha emprendido en prolijos estudios acerca de Cervantes; Lope es más conocido en su vida para ayudar a explicarnos su obra; falta que con el mismo cariño con que se estudia a Tirso se estudie también a Calderón. Por lo pronto son muy incompletas las noticias que nos quedan acerca de este hombre excepcional.

Hasta ahora se sabe solamente que fué educado en el colegio de jesuitas de Madrid; se dice—aunque sin probarlo,—que pasó a Salamanca a estudiar derecho civil y canónico; lo más creíble es que en sus estudios no pasó de lo que entonces se llamaban las humanidades. La obra genial brotó caudalosa en un elevado medio de cultura sin que le fuera necesario ahondar en muchos estudios, si bien sus meditaciones y observaciones calaron muy hondo en el alma de ese pueblo español que todavía levantaba el pabellón de las grandes conquistas y de las innumerables hazañas, para adueñarse de sus prejuicios y de sus inquietudes y con todo ello hacer una obra de maravillosa excepción.

Joven era Lope cuando apartó violentamente a Cervantes del teatro; después no había encontrado competidores capaces de ponerlo en cuidado. Su altanería dejaba que



unos cuantos ingenios gozaran de las migajas que él mismo arrojaba en sus fastuosos e insolentes festines. Ya hemos visto como el viejo y glorioso poeta, que era sabio como Quirón y como él tenía robustos músculos, brazos y lomos aptos para portar las ninfas rosadas en los raptos, desafiaba a la ley escrita y a la ley de gracia con sus amorosos escándalos, mientras exigía que se le nombrara cronista del Rey, cosa única tal vez en que no fué complacido. ¿Quién iba a disputarle la supremacía del tablado?

Pero la juventud es iconoclasta. Estaba cansada de la gloria de Lope y ansiaba por un sucesor y una renovación de su teatro. Este renovador se presentó con Calderón, aquel joven alabado por él en las justas de 1622 y que vivía en Madrid «como caballero de capa y espada, sin empleo ni profesión especial» (M. Pelayo). Uno de los caminos que podían conducir al éxito era el teatro y al teatro se fué Calderón como otros tantos ingenios de ese tiempo. El brillo de su fantasía, el poder lírico y el tinte simbolista con que se presentó en el teatro desde los primeros momentos, hicieron que el público se fijara en Calderón como en el seguro sucesor de Lope. El gran dramaturgo, el monstruo de la naturaleza, el fénix de los ingenios, murió apesarado, entre otras cosas, por la pujante competición de su joven adversario.

Un espíritu de reacción en contra de lo consagrado, muy común del español, hizo que la obra del nuevo dramaturgo obtuviera el más rápido de los triunfos; el público acudió a escuchar a Calderón con la misma avidez que había mostrado para con Lope, y Calderón obtuvo lo que aquel no pudo nunca conseguir: el favor real, que le convirtió en el mimado de la corte y en el poeta que obligadamente tenía que escribir un auto o una comedia para complacer y aun obedecer al rey,

De lo poco que se conoce de la vida de Calderón se sabe que tenía la fama de bravo y pendenciero, y así, cuando su hermano Diego fué alevosamente herido por el comediante Pedro de Villegas, Calderón le persiguió espada en mano hasta en el refugio de la iglesia de las Trinitarias. Se le acusó de haber maltratado a las monjas. El predicador Paravicino, en uno de sus sermones culteranos, aludió al caso y tuvo frases de altisonante admonición contra el sacrílego. Calderón contestó a los ataques del fraile con otros que le hizo en *El Príncipe constante*, en que se burlaba del predicador, y del «empononio horténsico» «sermón de barbería». Calderón fué encarcelado con este motivo. Ello ocurría en 1629.

No fué esta la única manifestación del carácter arrebatado del poeta; en 1640 se le

encuentra en otro grave altercado con un comediante, en unos ensayos.

Se asegura que en el intervalo de 1625 o siquiera de 1629 a 1635 militó en Italia y Flandes y que por sus servicios bélicos fué hecho caballero de Santiago en 1637.

Desde el año anterior sus producciones dramáticas obtenían el más franco y ruidoso buen éxito. En 1636 arrebató a la Corte con *Los tres mayores prodigios* y continuaba dando al teatro innumerables obras de muy diverso carácter.

En el esplendor del triunfo se hallaba en 1640 cuando estalló la guerra con Cataluña. En todo español hervía la sangre del soldado y Calderón hizo el inmediato proyecto de enrolarse para la campaña. Pero para entonces el poeta era ya el más galano ornamento de la Corte y el rey trató de contenerle en los ímpetus guerreros, imponiéndole la obligación de escribir una obra que había de representarse en una función real. Calderón se apresuró a escribirla y partió en seguimiento de las Ordenes Militares. Hizo la campaña hasta el año de 1642 en que se le concedió una pensión mensual de treinta escudos de oro.

Calderón era un español de su tiempo, lleno de fe y en perenne lucha con el pecado. Desde los primeros momentos la exaltación lírica y mística se presentó en sus obras con toda claridad: su imaginación no

se contenía dentro de los límites ya bastante dilatados que le había señalado Lope, y los dramas de capa y espada se convierten en intrigas llenas de misterios y de resortes fantásticos, mientras la vena más pura de su inspiración inaugura el auto o traza el drama simbólico, en el que se muestra el pensamiento humano con toda la angustia, en que el dolor de vivir es objeto de trascendentales meditaciones.

Estaba trazada la curva que debía seguir la vida de Calderón. A precipitarla concurren dos circunstancias: la muerte de su amante y una grave enfermedad que acometió al poeta. Ambas cosas sucedían en 1648. Tres años después se ordenaba de sacerdote. Su vida entró entonces en un remanso de serenidad. El arte fué su último refugio. Llegó a ser el dramaturgo de la Corte, el hombre mimado por los poderosos, el palaciego próspero, que buscaba tan solamente honores. Se dice que no habiendo recibido un nombramiento que esperaba para Toledo, declaró que no volvería a escribir para el teatro; grave cosa. Se procuró desagraviarle y en 1653 fué nombrado Capellán de los Nuevos Reyes de Toledo, y en 1663, capellán honorario de Felipe IV.

«Calderón sacerdote tuvo ciertos escrúpulos de seguir dando culto a las musas dramáticas, y no escribió más que para los teatros públicos; pero halló él, o excogitaron

sus admiradores, una ingeniosa capitulación de conciencia: el mandato real que le obligaba a escribir para sus fiestas y solemnidades palacianas. Así *honestó* (son sus palabras) *los decoros de su nuevo estado*, aunque ciertos devotos le murmurasen, y esta murmuración le perjudicara para nuevos adelantos en su carrera eclesiástica. «Si esto es bueno (decía Calderón), no me obste, y si es malo no se me mande» (M. Pelayo).

Larga fué la vida de Calderón; casi llenó todo el siglo XVII; pues que además de sobrevivir a Felipe IV fué también el dramaturgo del mísero Carlos el Hechizado, el último de los Austrias.

Calderón tenía ochenta años de edad y seguía aun trabajando para el teatro; un año antes de su muerte escribió el *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* para celebrar el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans, y se hallaba al terminar otro auto más cuando falleció el día de Pentecostés de 1680. Las honras fúnebres que se le hicieron fueron tan sonadas y tan célebres como aquellas que se rindieron al gran Lope de Vega. Con la muerte de Calderón se considera cerrado el período áureo de la literatura española.

Como todos los escritores españoles de ese tiempo, Calderón fué de una rara fecundidad, no superada sino por Lope, y como todos ellos, poco cuidado tuvo de sus obras,

que andaban en copias manuscritas, sufriendo las alteraciones que introducían los copistas y que al fin se publicaban subrepticamente, y muchas veces con obras que se les atribuía de otro autor. Así lo dice el mismo Calderón en el Prólogo que puso a los *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, los cuales manifiesta que daba a luz no por culpable jactancia, «sino por violencia de ajeno agravio ocasionada, pues no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre»... continúa manifestando que en el libro intitulado *Quinta Parte...*, de diez comedias que contenía, las cuatro no eran de él. Por fortuna, en 1680 escribió una lista de sus piezas profanas para el séptimo duque de Veragua; por esa lista se sabe cuáles son las obras de Calderón, pero nunca se está seguro de la exactitud y limpieza del texto.

La lista de las obras de Calderón es larga; pues que además de 120 comedias y de 80 *autos sacramentales*, escribió entremeses y otras piezas cortas para el teatro, y todavía compuso varios tratados, discursos y poesías líricas.

Desde los primeros momentos el nombre de Calderón vino a contraponerse al de Lope y esta contraposición ha continuado en la historia literaria, con varia fortuna.

La verdad es que entre Lope y Calderón llenaron el teatro de España hasta presentarlo con la magnitud admirable con que el mundo lo ve hoy. Uno es la continuación del otro, diferenciándose por características especiales; pero constituyendo ambos la total representación del alma española.

Lope fué, como hemos visto, el genio ampuloso, exorbitante, que se sentía con ánimos como Miguel Angel de tallar toda una cantera y que todavía con los despojos hubiera podido levantar otro monumento. Y sin embargo de esta abundancia era lozano, juvenil, de una espontaneidad jocunda. Era diestro creador de argumentos y de situaciones dramáticas; sus comedias ponen en constante actividad al espectador, que no sabe a cual enredo dar preferencia, mientras tiene que fijar la atención en la pintura del amor, de los caracteres femeninos, en el tema legendario, en la hermosura de un romance o de una canción. «El drama español, tal como lo fijó Lope y le trasmitió a sus sucesores, tiene ante todo carácter nacional y popular, y sin ir declaradamente en contra de los preceptos clásicos, prescinde de ellos, y se regula por los instintos y por el modo de sentir y de pensar del público que había de oírle. Sus asuntos son todos los asuntos, pero vestidos y disfrazados a la castellana; su forma, la de una novela rápida y de mucho movimiento, más atenta al

enredo que a los caracteres; sus fuentes de inspiración, el sentimiento religioso, el orgullo nacional, el amor, el punto de honra; sus límites en cuanto a tiempo y lugar, ningunos; los accesorios líricos, frecuentes» (M. Pelayo).

Para estudiar a Calderón es indispensable recordar claramente lo que la composición teatral era en Lope; porque Calderón, como Tirso, como Alarcón, como Moreto, proceden de él y sólo se diferencian en peculiaridades que les da a cada uno su propia personalidad. Pero los temas generales son los mismos: los resortes del honor, el respeto a la monarquía y una religiosidad formal, sentida, pero no observada.

Y estas características del teatro de Lope pasan al de Calderón en líneas generales; es preciso tan solamente ver las diferencias que se establecen y las cualidades que le distinguen, para examinar lo que el segundo representa dentro del arte español y aun universal.

Sin que exista una formal división cronológica, hay que distinguir dos maneras en el arte teatral de Calderón: la una que sigue manteniendo el gusto del público de aquella época con modificaciones que la distinguen y que produzcan la reacción que buscaba seguramente contra sus predecesores, y la otra en la que, adueñado ya del público, impone su particular temperamento y hace

obra nueva, en la cual se separa absolutamente de cuantos le precedieron. Con ella da un nuevo sentido a lo dramático y extiende el problema literario hasta estos mismos días.

A la primera manera corresponden las comedias que escribió como continuación de las que eran entonces del gusto del público, las de capa y espada y las que reflejan las costumbres y el modo de pensar del español. Las de capa y espada continúan la manera realista de Lope; pero se diferencian en que el estilo se hace conciso, la trama se simplifica y se perfecciona la técnica, cosa esta última a la que habían venido acostumbrando otros dramaturgos, como Alarcón y Moreto, sobre todo. Y en estas particularidades se diferenciaban las comedias de Calderón de las de Lope, que en lo demás no hacían sino continuarlas. Dos notas típicas españolas se exponen en estas obras: el honor y la galantería. Por ellas pasan muchos embozos y mantos y se reparten muchas cuchilladas: no hay más razón que la de la espada, ni más ambición que la del amor, ni más celos que los que los padres y hermanos de las damas tienen de su honra.

En estas comedias los discreteos abundan; las sutilezas con que complican todos los sentimientos, son las mismas que se oyen en los salones como en los púlpitos, ya que no es posible olvidarse que se está en pleno

crecimiento del culteranismo y del conceptismo. El amor juega en estas comedias el papel principal y en la mayor parte de los casos sale triunfante; pues que no es el amorío, sino aquel recto y honrado que ha de formar el hogar.

En otras comedias iba Calderón a tratar de otro tópico español: el honor. También pertenecen estos dramas a la primera manera o pueden considerarse como la transición a la segunda en que vamos a ocuparnos. Los dramas trágicos son los de costumbres, aquellos que revelan los extraños precipitados que se han hecho en la vida española, formada de tantas ideas contrapuestas. Estos dramas tienen temas que ya habían sido tratados por Lope, pero que en la pluma de Calderón cobran nueva vida. El punto de honra se exagera hasta la crueldad y hasta el salvajismo, y la tradición resurge con una grandeza insospechada. *El Médico de su honra* es uno de los más sombríos dramas que descubren el velo en cuanto al modo de pensar y de sentir del español: la honra está sobre todas las cosas; la honra es una convención, pero es también uno de los pilares de la vida española, que lo mismo empuja a los crímenes cobardes que a las grandes hazañas. Doña Mencía es la esposa del noble don Gutierre Alonso, cortejada cuando soltera por el infante don Enrique. La casualidad lleva al infante, que

ha tenido un accidente, a la casa de la dama a la que había perdido de vista. Resurge el amor, que en este caso no es sino el deseo; resiste honrada doña Mencía; pero Gutierre Alonso concibe la sospecha. Si el rival fuera menos poderoso, su espada daría buena cuenta de él; pero en este caso, el infante no podía agraviar a un vasallo, y, por tanto no había sino que curar la honra, y como el agravio era oculto, la venganza también debía ser oculta. Una noche un sangrador fué llevado por la fuerza a la casa de don Gutierre y obligado a abrir las venas a la dama. ¿Un drama de celos? Un drama de exacerbado amor propio, de orgullo sutilizado, de fiereza bárbara que hace ver como el español consideraba a la mujer y cuanto valor concedía a la limpieza del hogar, para que de él salieran también hombres honrados. ¿No se ha dicho en los tiempos modernos que a este concepto del honor humanizado en América será al que vuelva la humanidad para su saneamiento?

Si *El Médico de su honra* es el drama típico de una manera de pensar social, *El Alcalde de Zalamea* muestra cuan infiltrado estaba en el alma del pueblo el concepto de sus propias garantías, de aquellas que estaban consignadas en los fueros que se habían hecho conceder por los reyes en gracia de la participación que habían tomado en las guerras de la reconquista. Este drama es la

representación del pueblo español que conservaba tan fuertemente su personalidad, que hacía llamar hidalgo a todo el que se sentía de sangre limpia que era tanto como decir cristiano viejo, y que obligaba a reclamar justicia cuando se atentaba contra su honor y a pedir venganza sin más respeto que al rey. En ningún drama como en éste los hombres se presentan con tanto realismo y energía.

El drama más famoso de Calderón es *La vida es sueño* y es también la más alta representación de la segunda manera, de aquella que hace de Calderón el dramaturgo originalísimo, que al tiempo que sigue representando el espíritu de la raza, se desliga de los predecesores para hacer obra nueva y propia. Con este drama, llamado filosófico, se entra en la plenitud del simbolismo del poeta. Aquí se sustituyen los hombres por las ideas; se simplifica la acción; los personajes piensan y sienten y se producen entonces en esos admirables monólogos que desentrañan todo el pensamiento de la obra. Así es el soliloquio de Segismundo, como el monólogo de Justina en el *Mágico prodigioso*. *La vida es sueño* es una obra que obtendrá diferentes interpretaciones en todos los tiempos y para cada lector será diferente. Acaso para Calderón tuvo otro sentido y ese lo dé en el Auto que escribió con el mismo nombre: la historia del hombre según la

Biblia; el hombre que desdeña al entendimiento para oír al libre albedrío, que cae en el pecado y que se regenera con la sangre de Cristo y con sus propias obras. Puede ser este drama la historia de la vida humana, pero sobre todo será la vida de cada hombre, fuera de toda interpretación religiosa. Por eso se ha dicho muy bien que Segismundo no es un carácter, como Hamlet, sino un símbolo.

Esta segunda manera de Calderón es la que le da más originalidad y le convierte en un creador aparte de sus predecesores. La alegoría, el símbolo, le servirán para expresar las dudas metafísicas y religiosas en que vivían aquellos hombres encendidos en la fe, que la palabra religión les servía de reactivo poderoso para todas las acciones y para los más grandes desmanes. Los símbolos no iban a servir a Calderón solamente para expresar la angustia humana, la angustia del espíritu, sino también para resolver conflictos teológicos, dudas religiosas, problemas ontológicos. De esta manera el drama filosófico tenía que convertirse necesariamente en el *Auto*, género que no era una novedad dentro del teatro español; pero que en manos de Calderón cobró una importancia tal que nada se había hecho antes ni se hará después que tenga mayor significación. El *Auto* es hermano legítimo de los *misterios* y de las *moralidades* que se escribieron

durante toda la Edad Media en Europa. La remota literatura castellana ha conservado el Misterio de los Reyes Magos, con reminiscencias de una obra francesa. Posteriormente las representaciones religiosas fueron frecuentes y sirvieron para la posterior creación del teatro. Parece que una fiesta especial religiosa, la del Corpus, dió origen a una representación también particular, la del *Auto sacramental*, que es una composición dramática, en una jornada, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía. Este género teatral fué cultivado con especial esmero por Calderón. Todo contribuía para ello: la religiosidad de la época; la avidez con que el público seguía la discusión de las cuestiones teológicas y el particular temperamento del poeta que, huyendo del realismo castellano, le hacía producirse por medio de símbolos. Esta es la razón porque muchas obras fueron materia de diferentes arreglos en manos de Calderón: un drama simbólico se reproducía en un Auto, como si el autor quisiera dar la clave de su pensamiento y un Auto era rehecho cuidadosamente en varias versiones, como si de esta manera tratara de declarar a la posteridad que esta debía tomarse como la verdadera obra de su genio.

La idea capital de los Autos es una idea filosófica; en *El gran teatro del mundo*, la vida es un escenario en que los hombres

representan un papel: todo está en representarlo bien; en *La cena de Baltazar* se filosofa sobre la vida y la muerte; en otros se plantean conflictos trágicos de la vida interna y en alguno muy conmovedor se presenta al hombre como peregrino de la vida. En estas composiciones dramáticas derramó Calderón tesoros de poesía lírica.

Se ha discutido sobre si caben en la dramática lo sobrenatural, las abstracciones, las ideas puras, ya que el drama vive de pasiones, de afectos y de caracteres humanos, ya que el drama no es sino la vida del hombre en acción. Para quienes defienden tales doctrinas, el drama de Calderón sólo se explica como un producto de la época. Pero hay otros críticos que no se hallan conformes con este modo de pensar. El drama simbólico ha sido de todos los tiempos y es tal vez la más alta manifestación de arte. El *Prometeo* de Esquilo tiene un valor de símbolo; *La Tempestad* de Shakespeare ha sido el símbolo moderno de la humanidad, fecundo en acciones y en obras, desde el *Calibán* de Renán hasta el *Ariel* de Rodó; el *Fausto*; *Los seis personajes en busca de un autor* y otros dramas modernos con abstracciones, con ideas puras, han removido oleadas de público y han puesto en evidencia problemas de arte y de espíritu.

El avaloramiento de las obras de Calderón ha tenido varia fortuna. Ya se ha visto

como en tiempo del poeta todo fueron honores y glorias, hasta el punto de convertirse en la neta representación del alma española. La opinión de la posteridad ha sido tornadiza. Después de la gran boga y cerrado el Siglo de Oro, vino la gran decadencia de España. Los valores intelectuales decayeron o se olvidaron. Sobre todo esto, vino la *Poética* de Luzán como directa influencia francesa, y encontró que los dramas de Calderón no estaban arreglados a la preceptiva. Levantado el avispero crítico, los cultivadores de una nueva modalidad artística encontraron sumamente defectuosas las obras de Calderón, hasta el punto que se declaró que Calderón fué «el segundo corruptor del teatro, un salvaje delirante, digno sólo de ser aplaudido por un pueblo de bárbaros. Y no pararon aquí sus diatribas y desdenes, sino que hallando eco en las regiones oficiales, lograron en 1763 la prohibición de los *Autos Sacramentales*, como un ultraje a la religión y al buen gusto» (M. Pelayo). Posteriormente se prohibieron también algunos dramas como *La vida es sueño*, *El Príncipe constante*, *El gran príncipe de Fez*.

Pero en este tiempo se producía el romanticismo que en Alemania era una reacción contra el teatro francés y por tanto el ensalzamiento de las literaturas indígenas y populares. Conocidas las obras de Calderón por los alemanes fué estudiada con amor y



veneración y entregada a la admiración pública por escritores de primer orden, como Schlegel y Schack. También le admiró Goethe y aquel exquisito poeta panteísta, ateo, más bien, Shelley. Esta admiración de los extranjeros y el triunfo del romanticismo hizo reponer en los altares al antiguo ídolo que estaba abandonado.

Como si fuera un sino el de unir y el de contraponer los dos nombres de Lope y Calderón, los últimos atisbos críticos hacen ver como los alemanes hicieron para Calderón la gran prueba de afecto, por cualidades de popularidad que son inherentes a la obra de Lope, porque si hubieran conocido lo que este notable ingenio produjo habrían comprendido que era el verdadero representante del romanticismo, al revés de Calderón, quien sin embargo de ser en cierta manera la expresión del barroco en el arte, está mucho más cerca del valor clásico. «El siglo esfumante, romántico e impresionista tuvo que rehabilitar a Lope. Hoy—siglo XX—en nombre del arte puro, del nuevo clasicismo y aun del simbolismo—frente al naturalismo—, volvemos todos, consciente o inconscientemente, a Calderón», dice el moderno crítico Angel Valbuena Prat en un magnífico estudio en que se complace en revisar y aun contradecir a Menéndez y Pelayo.



INDICE

	Páginas
El Siglo de Oro español	5
El romance castellano	35
La lírica	
I.—Una revolución literaria. — El verso castizo y el extranjero	72
II.—El endecasílabo y el soneto	81
III.—Boscán y Garcilaso	90
IV.—Sa de Miranda.—Hernando de Acuña.—Hurtado de Mendoza.—Gutierrez de Cetina.—Cristóbal de Castillejo	99
V.—Fernando de Herrera, el Divino	111
VI.—Fray Luis de León	121
Una inadvertencia al tiempo de la corrección ha hecho que se altere la numeración de los capítulos de <i>La Lírica</i> , que del VI pasa al VIII.	
VIII.—Sevillanos y Salmantinos.—Francisco de Figueroa.—Rodrigo Caro.—Francisco de Rioja.—La Epístola Moral	141
IX.—Otros poetas.—Baltazar del Alcázar.—Los Argensolas	153
X.—San Juan de la Cruz	156
XI.—Don Luis de Góngora y Argote	163

	Páginas
La poesía épica.....	200
La Novela.....	216
La novela picaresca	
I.—El lazarillo de Tormes.....	223
II.—Guzmán de Alfarache.....	238
III.—Vida de Marcos de Obregón.....	250
IV.—El Diablo Cojuelo.....	261
V.—Quevedo.....	264
Cervantes.....	293
El Teatro	
I.—Lope de Vega.....	346
II.—Juan Ruiz de Alarcón.....	366
III.—Calderón de la Barca.....	383



SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN LA
EDITORIAL ECUATORIANA,
EL 12 DE OCTUBRE DE 1935.