

BOLETIM DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETIM N.º 270

LÍNGUA E LITERATURA ESPANHOLA N.º 4

SÃO PAULO

BRASIL

1963

JULIO GARCÍA MOREJÓN

LETRAS
DE
ESPAÑA

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1963

I N D I C E

La religiosidad en el Poema de Mio Cid	7
Introducción a Cervantes	32
Introducción a Lope de Vega	55
La novelística española: Pedro Antonio de Alarcón	79
Unamuno y las letras españolas	109

LA RELIGIOSIDAD EN EL "POEMA DE MIO CID"

La Edad Media española, en su enmarañada complejidad, sitúa en el primer plano de sus aspiraciones um ideal de vida religioso, al que responden todos, o casi todos, los acontecimientos de la vida cotidiana. El ideal religioso se funde com el ideal heroico, y la moral social e individual suele ser una consecuencia de la fusión de ambos ideales. Toda la Edad Media transpira religiosidad, espíritu cristiano arraigado en lo más hondo de las gentes cristianas, rústicas o guerreras, nobles o plebeyas. El plano en que se sitúan, el clima espiritual que los cerca, los impulsos anímicos más frecuentes, conducen a estas gentes ante la Suprema Sabiduría, fuente de misericordia, sacudidas por una fe indiscutible e ininvestigable, verdad profunda que su ingenuidad no logra sistematizar racionalmente, racionalización que sólo se conseguiría merced a los esfuerzos del santo italiano de Aquino. "Una religión poderosa se despliega en todas las cosas de la vida y tiñe con sus colores todos los movimientos del espíritu y todos los elementos de la cultura", escribe Jacobo Burckhardt en su libro **Consideraciones sobre la historia universal**. Todas las acciones humanas se justifican en Cristo. Es la Edad Media, lo mismo en la España cristiana que en los restantes países europeos, um despliegue continuo de fe, creencia a la que los hombres se someten con ingenuidad y de buen grado. La simplicidad casi primaria de sus pasiones los inclina, de antemano, a la apetencia de esa verdad, al anhelo de un Ser Superior bondadoso que los encamine y proteja.

La expansión de la fe cristiana corre, como reguero de pólvora, desde los grandes y pequeños monasterios y sedes clericales, de la corte y de los señoríos, hasta el albergue o choza del más rústico labriego. Todos confían en Dios, en el Dios que se hizo carne y habitó entre nosotros, y a Él encomiendan sus obras. El agradecimiento es constante tras el recibimiento de sus favores.

Eran los monasterios, en aquel tiempo, un foco de religiosidad asombroso, a pesar de que algunos de ellos se mundanizaron hasta el punto de provocar anarquías sociales, como ocurrió, como se sabe, con el célebre monasterio de Sahagún. Los centros monásticos eran el lazo de unión de las gentes con Dios. Y el espíritu de algunos de estos monjes, abnegados y sublimes, sólo atentos al servicio de la Iglesia, fieles observantes, en la Alta Edad Media, de todos los preceptos cristianos, y poseedores de la cultura de su tiempo, se transmite, en intensidad creciente, a los corazones sencillos, un tanto ingenuos, de los seglares, cortesanos y plebeyos. Cada día se nota un mayor acercamiento del pueblo a esos centros de espiritualidad cristiana. Surgen entonces en aquella España las más altas lumbreras de la fe católica, precisamente alrededor de los monasterios más famosos: San Íñigo, en Oña; Santo Domingo, en Silos; San Fagildo, en Compostela, y San Sisebuto, en Cardena. Los reyes favorecen con fueros y dádivas especiales a estos servidores de la Iglesia, transformándose así, ellos mismos, en copartícipes de esta servidumbre a la causa cristiana. Alfonso el Magno favorece y defiende los dogmas religiosos de su casta en la persona de estos monjes paladines de las doctrinas de Cristo. Sancho de Castilla funda el monasterio de Oña. “Se intensificó el anhelo de perfección, se ganó en regularidad y se llegó, finalmente, a aquella uniformidad que había preconizado con escaso fruto San Isidoro y por la cual había trabajado Alfonso III con la imposición de la regla benedictina”, observa el P. Pérez de Urbel en su obra **Los monasterios en la Edad Media**.

Derrumbado el imperio visigótico, se desmorona la Iglesia y son arrasadas las grandes fundaciones monásticas con la invasión musulmana. Las ordas de Almanzor nada respetan. Predicada la guerra santa de los mahometanos e invadida por ellos la Península Ibérica, el afán de estos conquistadores consistía en ser, más que poseedores de tierras, poseedores de almas y corazones. Su proselitismo bélico no encuentra barreras. Y sobre los cristianos de la Península ejercen muchas veces cierta fascinación, que hubiese puesto en peligro

a las gentes de acá si éstas no hubiesen sido lo suficientemente robustas en su fe. Ciertamente es lo que afirma Américo Castro, en su singularísimo y discutido libro **España en su Historia**, que “el cristiano se sirvió del moro, fue seducido por su civilización en muchos aspectos superior, y a la vez tomó cuantas precauciones supo para seguir otro rumbo en su vida. Esa triple actitud — servicio, seducción, precaución — ha de tenerse a la vista para no perdernos al examinar el fenómeno de la vida medieval”. Esto, sin embargo, hemos de mirarlo parcialmente y con las mismas precauciones con que los cristianos miraron, en afirmación del sabio filólogo, la civilización musulmana para seguir otro rumbo en sus vidas. Pasados los primeros momentos bárbaros de la invasión y las persecuciones crueles de los primeros monarcas invasores, se llega finalmente a una estabilización en la vida cristiano-árabe peninsular. En los siglos X y XI crece la mozarabía, en germen ya desde los primeros instantes del apaciguamiento bélico. Y se va acentuando más y más la seducción de los cristianos por la civilización mora, pero sin que éstos pierdan, excepto en contadas ocasiones, su fervorosa religiosidad cristiana. Américo Castro, en su afán de esclarecer los múltiples fenómenos de penetración árabe en la vida espiritual cristiana, llega en ocasiones a exagerar los contactos arábico-cristianos. Creemos que la cautela ha de guiar los pasos del historiador al apreciar estos fenómenos.

Dijimos más arriba que las primeras invasiones mahometanas derrumbaron las fundaciones monásticas. Pero, ¿contribuyó esto para impedir que al poco tiempo surgiesen las mismas nuevamente, y con mayor empuje y brío? No. Renace el espíritu cristiano. Mas esta vez tiene que estar dispuesto para la lucha. Esta vez ha de agarrarse a la espada, y blandir la cruz, que ha de afilarse para desterrar del suelo peninsular a los impíos. Hay que defender, primero, la religión de Cristo, y, segundo, el suelo patrio, la región cristiana, arrojando de aquellos lares al pueblo invasor, enemigo de la fe que arriga en sus corazones.

La religión fundada por Cristo, en su afán de bondad y de misericordia, encaminada a la posesión de la Verdad Su-

prema, la reciben aquellas almas rústicas sin desconfianza. Su diálogo con la Divinidad es la oración y acogen los designios del Señor con resignación y respeto. Tal religiosidad es la misma en el monarca que en sus siervos. Se identifican en la fe. En los momentos difíciles, es el Creador, Cristo o su Santa Madre, quienes pasan a ocupar el primer plano de las invocaciones. Y si estos momentos de dificultad se han resuelto felizmente, ha sido por obra y gracia de la misericordia divina. Entonces la acción de gracias florece en los labios de aquellas gentes, bárbaras muchas veces en sus pasiones e instintos, pero que anteponían, ante todos sus bienes, el bien divino en la Persona Divina. Todo cuanto poseen lo han recibido de manos del Señor. Y la vida medieval se entreteje de caballeros y monjes, que todos, monjes y caballeros, lo son de cierta manera a lo divino. Los monjes tienen muchas veces mucho de caballero y los caballeros de monje. Son estas dos entidades, claramente enlazadas, las que presiden la vida medieval. “Los principios fundamentales de la Edad Media — ha visto Nicolás Berdiaeff en **El sentimiento de la Historia** —, en su período más floreciente, se afianzaban y se disciplinaban siguiendo dos rutas diferentes: la del monasticismo y la de la caballería. Precisamente el monje y el caballero de armas son figuras representativas de la personalidad humana disciplinada. Tanto en éste como en aquél, la personalidad humana aparece como un alto valor espiritual. Sus personalidades habían revestido una armadura, tanto física como espiritualmente, y habían conseguido una independencia plena. Ya no estaban sometidos a las potencias naturales inferiores”. Monjes cristianos y caballeros cristianos modelan el quehacer espiritual de aquellos tiempos.

Esta religiosidad preside, por completo, la obra de aquel anónimo juglar de la primera mitad del siglo XII: el **Cantar de Mio Cid**. El vetusto juglar, probablemente un mozárabe, como bien lo ha intentado demostrar Menéndez Pidal, uno de aquellos juglares de la región fronteriza cristiano-musulmana, sitúa, cronológicamente, su creación en un tiempo histórico determinado, el de Alfonso VI de Castilla, en pleno siglo XI, en

plena Edad Media española cristiana. Han transcurrido muy pocos años desde la muerte del héroe Rodrigo Díaz de Vivar. En la memoria de todos andan calientes todavía las gestas del Campeador. Median solamente cuarenta años entre la muerte del Cid y la composición del Poema. Estamos, por consiguiente, en la misma España cidiana. Y aquel afortunado juglar, que nos dio el primer gran monumento épico castellano, capta con precisión de objetiva moderna el clima espiritual de la época. Sitúa su creación en el espacio y en el tiempo cronológicamente determinado del Cid, en aquellos días de conquistas, de luchas incesantes contra la morisma, consiguiendo transmitir la vibración de las cuerdas anímicas de aquellos seres. Y todo esto en versos rústicos, sí, ingenuos, primitivos, pero llenos de sencillez, castos y hermosos como una fuente de agua clara que se precipita entre las rocas. Tiene mucho de moderna aquella sencillez del Poema y aquel estilo. Lo ha probado Dámaso Alonso. La realidad se funde con la poesía y la historia es la fuente del juglar. Los sucesos que narra, recientes en la memoria de todos, pasan de boca en oído y de oído en boca, por tradición oral, a reflejarse en las páginas de este libro inmortal de la literatura hispánica. Y aquellos personajes, cuya existencia histórica ha sido sagazmente demostrada por el sabio Menéndez Pidal, viven en los versos del Poema como si, en efecto, los tuviésemos delante de nuestros ojos y presenciásemos sus andanzas. Su propio espíritu fluye del manuscrito y se postra ante el lector moderno como si desfilase en imágenes animadas por una pantalla cinematográfica. Pues estos personajes son, ante todo, además de caballeros del tiempo, seres eminentemente religiosos, como correspondía a la verdad de la época, fervorosos cristianos los cristianos y ardientes mahometanos los musulmanes. Nosotros, sin embargo, hemos de fijarnos sólo en los cristianos.

El mismo tipo de religiosidad se observa, por otro lado, tanto en los personajes secundarios del Cantar como en su héroe, aunque la de aquéllos se difumine a veces a nuestros ojos ofuscada por la animosidad caballeresca cristiana de Rodrigo Díaz el Campeador. En la poesía heroica se nota la influencia

de una nueva ley moderadora que facilita al hombre una conciencia superior, “libertándolo de la esclavitud de la sangre y de la raza. Esta ley es el Cristianismo — ha señalado Manuel de Montoliú en su **Historia de la Literatura Castellana** —, en virtud del cual se afina la sensibilidad espiritual del individuo y le hace ver como bárbaras las costumbres de las antiguas sociedades fundadas en la vida guerrera, en el concepto del hombre como supremo animal de presa de la creación”.

Si analizamos detenidamente la figura del Cid legendario no nos será difícil descubrir en él rasgos de primitiva rudeza, de ferocidad, a semejanza de los que se encuentran en los viejos héroe germánicos, pero tal ferocidad y rudeza queda desvirtuada, en los castellanos, por su humanísima personalidad en los sentimientos y por su elevación de alma. El Cid Rodrigo Díaz sabe transformar los instintos bélicos inherentes a esta sensibilidad de caballeros medievales en una serena exigencia de justicia y de reparación. El autor del Poema, ciertamente, consiguió mantener viva la llama de justicia y de humanidad en su héroe, héroe popular, y para ello se sirvió, como ya lo notó Manuel de Montoliú, de la exaltación de sus virtudes cristianas, “no sólo en las figuras patriarcales del protagonista, de sus familiares y de los más destacados guerreros de sus mesnadas, sino en la misma concepción de la vida que constituye la base y forma el ambiente moral de su poema”. El juglar sabe darnos, desde los primeros versos de la obra, un sentimiento definido de la religiosidad del héroe; sabe transmitirnos cómo el espíritu cristiano arraiga en el Cid, superándose poco a poco; sabe establecer la gradación de los sentimientos espirituales, que van de la consideración de sus familiares, esposa e hijas, de sus vasallos, de su rey, hasta Dios, al que, a la postre, coloca por encima de todos los bienes temporales.

Mio Cid parte de Vivar. Parte hacia el destierro, castigo al que le obliga la ira del rey, de su rey Alfonso, que ha dado oídos a la saña de calumniadores y envidiosos cortesanos. Rodrigo Díaz, de salida del concejo, vuelve la mirada hacia atrás y contempla, por última vez, sus casas y las casas de los

suyos, desiertas, desamparadas, vacías, abiertas todas sus puertas. Y exclama tras un suspiro:

“grado a t, señor padre, que está en alto!

“Esto me an buolto mios enemigos malos.”

Y penetra en Burgos. Es cuando una niña de nueve años se le acerca emocionada y transmite al héroe las órdenes del rey. Asistimos al episodio más lírico del Poema, que motivó a Manuel Machado exquisitos versos. Concluídas las palabras de la niña, el Cid, **que del rey non avie gracia**, se dirige inmediatamente a la antigua iglesia de Santa María, iglesia sobre la que más tarde, en el siglo XIII, se eruiría la magnífica catedral joya de la arquitectura gótica.

Rodrigo Díaz de Vivar ora, postrado de hinojos. La oración era cosa frecuente entre los caballeros de aquel tiempo, caballeros y viandantes. El viajero, llegado a su destino, y antes de ocuparse de sus menesteres, lo primero que siempre hace, si es cristiano, es dirigirse a la iglesia del lugar y orar. Así lo comprobamos, en nuestro **Cantar**, cuando Alvar Fáñez Minaya llega a Cardaña. Viene a recoger, por mandato del Cid, a doña Jimena y a sus hijas, para conducir las a Valencia:

Deçido es Minaya, a ssan Pero va rogar.

Quando acabó la oración, a las dueñas se fo tornar.

Más adelante, verso 2.928 (se advierte que seguimos la edición que don Ramón Menéndez Pidal publicó en la colección “Clásicos Castellanos”, de Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1940, 4a. ed.), Muño Gustioz, que se dirigía a pedir justicia al rey por la afrenta que los Condes de Carrión hicieron al Cid, en las personas de sus hijas, en el robledal de Corpes, como hallara al monarca en Sahagún, luego que descabalgá:

omillós a los santos e rogó al Criador.

Hay que ahondar en esta religiosidad de los hombres de la alta Edad Media española para entender mejor su psicología. Es la religiosidad, un tanto ingenua y primitiva, como hemos afirmado, la que les conduce, en primer lugar, a satisfacer sus

deberes para con Dios, principio y fin de sus existencias. Todos los otros deberes son subsidiarios y posteriores. La vida es un tránsito para la muerte, y es necesario estar siempre a bien con Dios. Jorge Manrique, en sus elegíacos lamentos a la muerte de su padre, grabó en mármol eterno estos sentires. La baja Edad Media se obsesionó imaginando el fin de la existencia terrenal y cómo hay que lavar el alma a todo instante para que la muerte no nos coja desprevenidos y la gloria se nos ofrezca alegre en lugar de las torturas infernales.

Un solo verso utiliza el juglar de Medinaceli para expresar el fervoroso celo cristiano de Rodrigo Díaz cuando éste llega a Santa María de Burgos. Son dos sintagmas sobrios, cortados, pero matizados de emoción, que nos hacen partícipes del momento febril de la religiosidad del héroe. Es un “maximum in minimum” estilístico, en el que con acierto concentra el anónimo poeta la intensidad expresiva del héroe cristiano:

finçó los inojos, de coraçón rogava.

Se han evitado los detalles superfluos, intrascendentes, que nos alejan de la verdadera e íntima significación del Cantar. El juglar actúa con flexibilidad y rapidez. Sorteas los obstáculos. Le interesa destacar la psicología del héroe. Se va a plantear un problema de honra, pero la pasión humana no se desliga ni un momento de los deberes espirituales cristianos. Vemos a Mio Cid pobre, porque pobre ha salido de Castilla, sin dineros. Para comenzar a hacer frente a sus necesidades materiales y a las de los vasallos que lo acompañan, Ruy Díaz se sirve de una estratagema que tiene poco de cristiana. El medio, empero, porque la finalidad no deja de serlo. El Cid engaña a los judíos Raquel y Vidas. No es su intención, y así, al menos, lo da a entender el anónimo juglar mozárabe, la de recibir dineros de estos judíos y no querer pagarlo o devolverlo. No; piensa devolverles todo cuanto le han prestado, e incluso los intereses. “No creo — afirma Menéndez Pidal — deba mirarse este episodio como una manifestación del antisemitismo medieval, según hacen Bello y Bertoni. El poeta no cae en la vulgaridad

jurídica que impulsaba las bulas de los papas y los privilegios de los reyes absolutorios de las deudas contraídas con los judíos, pues anuncia que el Cid pagará largamente el pasajero engaño". Esta es la verdad; el juglar, en los versos 94 y 95, expresa cómo es la necesidad la que fuerza al Cid a realizar esta acción, poniendo a Dios por testigo:

**"Véalo el Criador con todos los sos santos,
"yo más non puedo e andidos lo fago".**

Dios sabe que si él utiliza semejante ardid es porque la situación le apremia. Todo lo devolverá, aunque más tarde el juglar se olvide de decirnos cómo y cuándo. Se trata de uno de esos olvidos involuntarios, propios de quien construye una obra sin afanes analíticos propios de la autocrítica moderna. Se da el caso, por otro lado, de que nos hallamos ante uno de los pocos elementos ficticios del poema, y aunque el juglar se olvide de decirnos cómo recompensó el Cid a Raquel y Vidas esto en nada mancha la moral del héroe. Su religiosidad estaba saturada de esencias bélicas, y éste sería uno de esos deslices conscientes encaminados a mejor puerto. El ardid de las arcas de arena que se hacen pasar por un tesoro es muy antiguo, y Menéndez Pidal ha perseguido su huella. Ya se encuentra en Herodoto y en el *Epítome*, de Justino, de donde pasó al castellano en la *Primera Crónica General*. Pero Alfonso, judío converso, lo recogió en su *Disciplina Clericalis*, y lo vemos en Boccaccio, en el *Decamerón*, y en el *Portacuentos*, de Timoneda, y llega hasta el *Guzmán de Alfarache*. Como vemos, pues, es un tema de extensa tradición literaria, que se lo sabrían las gentes de memoria. Y así el juglar se serviría de él, en parte para amenizar el relato y, por otro lado, para justificar la verdad de la pobreza del Cid en su salida de Castilla, contra los "mestureros" que lo calumniaron ante el rey de ladrón de parias y tributos de moros a cristianos. Tal engaño llegó a practicarse con frecuencia en la Edad Media, lo que le obligó a Alfonso el Sabio a prohibirlo en una de sus célebres *Partidas*. "Nuestro poeta — refiere Menéndez Pidal — quiere hacer resaltar cuán falsas eran las acusaciones, que sobre el héroe pesaban, de haber robado

parte de los tributos del rey; el Cid parte al destierro pobre; necesita de un préstamo y no tiene garantías que ofrecer a los prestamistas obligados, que eran los judíos”.

Poco a poco la religiosidad aumenta de tono en el **Cantar**. Ya no es solamente el Cid; son ahora todos sus vasallos, todas sus huestes. Todos confían en la protección divina. Y todos invocan el nombre del Señor antes de comenzar una batalla, y le dan gracias cuando suena el clarín de la victoria:

**Fabló mio Cid Roy Díaz, el que en buena ora fue nado:
“grado a Dios del cielo e a todos los sos santos,
“ya mejoraremos posadas a dueños e a cavallos”.**

Un momento interesante de la religiosidad del **Cantar** se traduce cuando el Cid llega a Cardeña. Desfila ante nuestros ojos el monasterio de San Pedro, sus monjes, la persona del abad don Sancho (falsedad histórica en la que incurre el juglar, como se ha demostrado), don Sancho, cristiano del Criador, que

rezaba los matines abuelta de los albores,

y doña Jimena, **con cinco dueñas de pro,**

**rogando a san Pedro e al Criador:
“Tú, que a todos guías, val a mio Cid el Campeador”.**

La verdad es que únicamente dos veces se invoca en el **Cantar** a San Pedro, titular del monasterio de Cardeña, lo que, según los críticos modernos, echa por tierra la tesis de Rodolfo Beer, según la cual la cuna del poema sería Cardeña. El poeta apenas conoce estas tierras. Ya hemos visto cómo equivoca el nombre del abad que por entonces regía los destinos del monasterio, hablando de un fabuloso don Sancho, en vez del histórico San Sisebuto. Y ya no torna más ninguna otra invocación a San Pedro, a no ser en labios de doña Jimena, al final de su larga y anacrónica oración:

“e ruego a san Peydro que me ayude a rogar”,

lo que no muestra una especial predilección del juglar por este santo.

Recibido el Cid por su mujer, toma a sus hijas pequeñas en brazos y estréchalas contra su pecho, en un acto de singular emoción paternal, **ca mucho las quería:**

Llora de los ojos, tan fuertementre sospira.

.....

“Plega a Dios e a Santa María,

“que aun con mis manos case estas mis fijas”.

Este momento es de singular importancia para comprender la motivación trágica de toda la epopeya. Aquí el juglar rodea a los actos y pensamientos del Cid de un halo profético de tragedia, traduciendo los deseos que más tarde han de entrar en choque con la realidad que trae a escena, por querencia del rey Alfonso VI, a los infantes de Carrión, envidiosos condes que crean un interesante problema jurídico medieval en el poema. En ese ruego del Cid se preludia la venganza moral y jurídica del protagonista de la obra, que una vez más ha de hacer valer, frente al soberano de Castilla, su mejor juicio.

Los episodios en el monasterio de Cardena se suceden sin interrupción, episodios que, por otra parte, poco tienen que ver con los acontecimientos principales del **Cantar**. Cien castellanos llegan a Cardena y se hacen vasallos del Cid, el cual los recibe con cariño. Pero comprende pronto que éstos, por seguirle, han abandonado **casas e heredades**, y **ruega a Dios e al Padre Spiritual** que antes de morir logre doblarles lo que por seguirle pierden.

Por primera vez traduce en sus versos el juglar la devoción del Cid y de sus huestes por la misa de Santa Trinidad, antes de su partida de Cardena hacia el destierro. El héroe reúne a todos los caballeros que le acompañan, y, tras algunas indicaciones, les dice:

“en san Pero a matines tandra el buen abbat,

“la missa nos dirá, de santa Trinidad,

“la missa dicha, penssemos de cavalgar”.

De la misma manera, antes de la batalla que el Cid entablará contra Búcar, el obispo don Jerónimo dice al Campeador:

“Oy vos dix la missa de santa Trinidad”.

Y aunque vuelve a realizarse esta ceremonia de la misa en varias otras ocasiones (cf. versos 1.702, 2.069 y 3.060), ya no especifica el juglar si se trata de la Santa Trinidad o no, misa ésta a la que se tenía una gran devoción por aquel tiempo y que solía decirse abusivamente en lugar de la propia del día. “Todos los próceres de Castilla — nos dice el biógrafo de San Martín de Hinojosa respecto a su biografiado — se dirigían al santo varón Martín para ser fortalecidos en sus bendiciones y sus oraciones, y así alcanzar la victoria. En estas ocasiones el abad celebraba la misa de la Santísima Trinidad y daba la comunión a los combatientes”.

Otro personaje eminentemente cristiano del **Cantar** es doña Jimena, la esposa del Campeador, cuyo fervor religioso logra su más alto grado en el poema momentos antes de la partida del Cid de Cardeña hacia tierras de moros. El juglar nos cuenta cómo la amante esposa se humilla ante el ara del monasterio de San Pedro y ruega **quanto ella mejor sabe**:

“que a mio Cid el Campeador que Dios le curie de male”.

Invoca al Creador, **padre que en cielo estase**. Y prosigue doña Jimena invocando los hechos más transcendentales de la existencia divina: su encarnación en el seno de Santa María Madre; su aparición como hombre en la ciudad de Belén; la adoración de los pastores y de los Reyes Magos; su vida pública, milagros, pasión, muerte, bajada a los infiernos y resurrección. La bajada de Cristo a los infiernos la sitúa el anónimo vate después de la resurrección, “error cronológico que se repite en otras oraciones épicas, probablemente imitadas de nuestro Poema”, advierte Menéndez Pidal. Y llega doña Jimena, en los postreros versos de la oración, a un arrebato casi místico, difícilmente superado en otros momentos de la religiosidad del Cantar:

**“Tú eres rey de los reyes, e de tod’el mundo padre,
“a ti adoro e credo de toda voluntad,**

**“e ruego a san Peydro que me ayude a rogar
“por mio Cid el Campeador, que Dios le curie de mal”.**

Esta solía ser la fórmula peculiar de las oraciones en los poemas épicos franceses, y este pasaje ha llevado a algunos eruditos al establecimiento de imitaciones que de la **chanson** francesa se aprecian o aparecen en nuestro **Cantar**. Pero la pedantería ritual de las oraciones francesas en los poemas épicos se difumina en el canto castellano y el juglar la acoge con ligeras variantes de significación interna. No le impide la acumulación de hechos históricos del Nuevo Testamento alcanzar momentos de delicadeza y de poesía, en fervorosas expresiones místicas cristalizadas por el pueblo: **“a ti adoro e credo de toda voluntad”**. Doña Jimena es la esposa amantísima, la fiel esposa cristiana que pide a Dios a todo instante por los suyos. En todas sus horas pone el amor a Dios. Cuando contempla con sus hijas, ya mayores, la ciudad de Valencia, que el Cid ha conquistado para la cristiandad, desde el alcázar, **alzan las manos para Dios rogar**. Todas las expresiones de doña Jimena en el **Cantar** son nobles, sinceras, imbuídas del más casto espíritu religioso cristiano. Ama a Dios sobre todas las cosas y el nombre del Creador está constantemente en sus labios, como lo podemos apreciar en los versos 1.615, 2.192 y 2.603, entre otros.

En medio del fragor de las batallas, el nombre de Dios corre de boca en boca entre las huestes cristianas del Campeador. Es el Cid, especialmente, el que lo invoca, para con ello animar aún más la pelea y excitar el brío de sus soldados:

**“Firidlos, cavalleros, todos sines dubdanza!
“con la merçed del Criador nuestra es la ganancia”.**

El verso 720 repite exclamaciones semejantes. Pero desde la aparición del apóstol Santiago, en la batalla de Clavijo, solíase usar como grito de guerra en las filas cristianas: **Dios ayuda y Santiago**. En nuestro **Cantar** se pueden escuchar gritos semejantes en combates que los del Cid traban contra moros. Cuando el rey de Valencia intenta recobrar la ciudad que acaba de

perder, advierte el juglar que **los moros llaman Mahomat e los cristianos Santi Yague**. “Santiago — escribe Américo Castro en **España en su Historia** — se irguió frente a la Kaaba mahomética como alarde de fuerza espiritual, en una grandiosa “mythomachia”. “Santiago fue — prosigue el famoso crítico páginas más adelante — una proyección de la guerra santa musulmana, y un apoyo para la guerra santa que hubieron de oponerle los cristianos; con lo cual el apóstol dioscúrico se convertía en el sumo maestro de las órdenes militares, mucho antes de que éstas tuvieran existencia legalizada”. He aquí el choque de dos religiones, más que de dos razas. Moros y cristianos. Mahoma y Santiago. La cruz y la media luna. Los moros invocan siempre el nombre del Profeta, y en las filas cristianas el de Santiago fluye de boca en boca. En los preparativos de la batalla que el Cid mantendrá contra Yucef, jefe moro que anhela la posesión de la ciudad de Valencia, torna el Campeador a la invocación del Apóstol:

“**ir los hemos ferir, non passará por al,
“en nombre del Criador e d’apostol santi Yague”.**

En el verso 1.138 vuelve el juglar a colocar en labios de Ruy Díaz el nombre de Santiago. Claudio Sánchez-Albornoz ha pasado en revista las teorías de Américo Castro sobre la acción e influencias del apóstol Santiago y del culto jacobeo en la Península Ibérica durante la Edad Media y va refutando, una por una, las ideas del sabio autor de **La realidad histórica de España**, el cual, como citamos más arriba, ve a Santiago como una proyección de la guerra santa musulmana del lado de los cristianos. El autor de **España. Un enigma histórico**, llega a la conclusión de que “no se intentó crear una magia cristiana para enfrentar a la magia islámica que enfervorecía a los musulmanes. Hubo, simplemente, un lógico **crescendo** de la confianza en el auxilio jacobeo, que parecía notorio y comprobable”. E incluso llega el citado historiador a observar, en el propio poema del Cid, que Alfonso VI “habitualmente invocaba no a Santiago sino a San Isidro y por él juraba”. El culto a Santiago fue una invención de los obispos compostelanos que, merced a

un deseo de emulación del poderío papal romano, se sirvieron de ha hasta ahora no probable tumba del apóstol en Compos-tela para crear, como crearon, allí, un centro de profunda religiosidad jacobea. Pero en tiempos del Cid, y en Castilla, el culto a Santiago, según piensa Claudio Sánchez-Albornoz, todavía no había arraigado con fuerza, como había arraigado en el reino asturiano-leonés y en Galicia. No obstante, como hemos visto por algunos versos del *Cantar*, su difusión ya se hacía sentir por tierras castellanas.

Buen día para la cristiandad cuando el moro sucumbe en combate contra caballeros cristianos. Luchar contra los enemigos de la fe es luchar por la causa de Cristo igualmente, una bella manera de servirle y el modo de hacerse acreedor de sus bondades y misericordias. Aunque la guerra de los cristianos no se presenta con las características de una guerra santa, a semejanza de los moros, es necesario advertir que el servicio a la religión y el servicio a la patria o suelo cristiano se mezclan y complementan y la fe en Cristo presta acelerados bríos a los soldados castellanos y de otras regiones que militan, como vasallos, bajo la bandera cristiana de Mio Cid Campeador. La media luna es vencida por la cruz. Muchas veces, como con gracia llena de intención llega a afirmar Unamuno en uno de sus ensayos a propósito de las guerras españolas de ultramar, los vasallos del Cid se equivocarían y en lugar de alzar la cruz alzarían la espada, golpeando con el símbolo cristiano. No podemos olvidar que aquellas guerras fueron nuestras cruzadas y que, de una u otra forma, se anhelaba también el rescate del Sepulcro. Finalmente, las mesnadas del Profeta sucumben a manos de guerreros cristianos. Pero ha sido el Señor el que ha movido los brazos de los caballeros y el que hace que las huestes mahometanas sucumban: **Tan buen día por la cristiandad / ca fuyen los moros della e della part!** Los del Cid agradecen a Dios sus victorias, una y otra vez:

**“Grado a Dios, aquel que está en alto
“quando tal batalla avemos arrancado”.**

Véanse también los versos 2.477 y 2.493. El Cid agradece al Creador por ser antes **menguado** y ahora rico; el ver casadas a sus hijas con los infantes de Carrión, Diego y Fernando. Ruy Díaz llega, en el colmo de su gloria, a considerarse un hombre por todos temido, el único pecado de soberbia del Campeador. Piensa, pero siempre con ayuda del Señor — y el juglar no se olvida del detalle — llegar con sus huestes al África impía y hacer feudatario suyo al rey de Marruecos. Si posee riquezas, su Dios se las ha dado. Si le han llegado días de dicha, ha sido por gracia del Señor. Por eso no descuida el Cid de cumplir sus promesas. Cuando promete mil misas, que han de ser rezadas en Santa María de Burgos, no pasa por alto el juglar su cumplimiento, y así nos dice cómo, en el viaje que Minaya hace para llevar presentes al rey Alfonso, pasa por Burgos y paga, en nombre del Campeador, el rezo de las mil misas. El fervor es constante, y traduce el estado de ánimo de las gentes cristianas de la Península durante estos siglos. “Todo se esperaba o se temía del cielo — señala Sánchez-Albornoz —, y no sólo pensando en el trasmundo donde la gloria y el infierno constituían la máxima esperanza o la máxima angustia; se esperaba y se temía todo también del cielo en este valle de lágrimas en que transcurría la diaria existencia. Se temía la cólera divina que enviaba sequías y tronadas, hambres y pestes, las discordias civiles que asolaban la tierra y más aun la terrible riada sarracena... Todo pendía del hilo delgado de la ira o de la gracia del Altísimo. Era necesario ganar su voluntad mediante oraciones rituales, prácticas piadosas, fundaciones o construcciones eclesiásticas o mediante donaciones a los institutos religiosos. Era preciso evitar la cólera divina huyendo del pecado que la atraía sobre cada uno o sobre todos. Y si se llegaba a caer en tentación, porque la carne es flaca y porque son invencibles enemigos la ambición, el orgullo, la envidia y la ira, y a la postre se pecaba contra Dios, era forzoso mendigar Su perdón humildemente, mediante duras penitencias o difíciles peregrinaciones y, sobre todo, mediante ofertas y mercedes a la Iglesia”.

Penetrando un poco más en la intimidad de la idiosincrasia cidiana podemos llegar a admitir que su instinto bélico no es esencialmente un instinto. Porque no es Mio Cid amante de continuas discordias. Ama la paz. Su lucha contra el moro la motiva, primero, la necesidad a que un destierro injusto le somete, y, segundo, cierto sentimiento muy moderno de patria y religión que supera la política de aquellos tiempos. El Cid se nos aparece ya con un específico sentido de unificación nacional. De ahí su lucha contra moros y no contra cristianos, que muy bien se hubiese justificado en su caso. Lucha contra moros porque éstos roban tierras españolas. Jamás combate a su rey, su rey que es su perseguidor, al que nunca osaría ofender el honor en lo más mínimo, a pesar de las ofensas que de él ha recibido. Todo el amor del Cid, después de Dios, es para el rey, su rey Alfonso el de Castilla. Y si alguna vez combate contra cristianos lo hace impulsado por contingencias especiales, generalmente por provocaciones e insultos de los propios caballeros cristianos. Esto sucede cuando le ataca el conde de Barcelona. Procura el Cid, sin embargo, aplacar primeramente la furia del de Barcelona y alejarse en paz:

**“digades al conde non lo tenga a mal,
“de lo so non lievo nada, dexem ir en paz”.**

Pero el conde ataca la honra del Campeador y éste no tiene otro remedio sino esperarle armado, atacarlo y vencerlo. Obsérvese, sin embargo, cómo lo pone en libertad a los tres días.

La elevada caballería de Rodrigo Díaz y su concepto cristiano del perdón y de la misericordia le inclinan a no ser nunca cruel con el vencido, a respetarlo y, a poder ser, a honrarlo. El anónimo juglar del Cantar ha sabido muy bien desasir de su héroe todo cuanto significa odio y temple su pluma cuando el héroe hace prisioneros. Nunca se dejan entrever en el poema aquellas sangrientas matanzas características de los poemas épicos franceses y germánicos, del Cantar de Roland, en que Carlomagno, lleno de furia, obliga a los vencidos a convertirse al cristianismo, siendo degollados o quemados vivos los que se resisten. Nada de esto aparece en el

Poema de Mio Cid. Rodrigo Díaz de Vivar respeta al enemigo doblegado, como también respeta sus creencias, sus costumbres, sin tratar de imponer por la fuerza las suyas propias. Obsérvese su bondad para con los moros en los versos 534, 541, 802 y 851. Son curiosas, a este respecto, las palabras del excelso hispanista alemán Karl Vossler en su libro **Algunos caracteres de la cultura española**, en donde dice, abarcando también algunos otros aspectos que no nos interesan tan directamente, que “los moros, lo mismo que los judíos Raquel y Vidas, engañados por la treta del Cid, desempeñan un papel puramente pasivo. Sólo están allí para servir al héroe de fondo, y para darle, en último término, un título más de honor. Por eso son tratados con toda benevolencia, empleándolos, con habilidad, como materiales de construcción para el monumento al honor que forma el poema... Ruy Díaz es un hombre práctico que no se entrega a carnicerías innecesarias”. El famoso autor alemán va algo más lejos en sus consideraciones. No se siente en el **Cantar** odio a los moros, lo mismo por parte del juglar que canta que del héroe cantado, porque éstos se encuentren sirviendo al héroe de fondo, “para darle un título más de honor”, en la afirmación vossleriana. La inexistencia del odio contra moros en el Cid no prueba que el juglar haya querido presentarnos a su personaje aureolado de mayores atractivos y virtudes. España llevaba ya varios siglos peleando contra moros y la convivencia de moros y cristianos condujo a una cierta tolerancia, a un respeto mutuo, sin manifestaciones de ancestrales odios furiosos y constantes. Se trataba solamente de combatir a los mahometanos en momentos esenciales previamente establecidos por la política y por los monarcas del tiempo, y esto porque aquéllos usurpaban tierras españolas. Don Juan Manuel, en su **Libro de los Estados**, escribe: “Ha guerra entre los cristianos e los moros, e habrá, fasta que hayan cobrado los cristianos las tierras que los moros les tienen forzadas; ca **cuando por la ley nin por la secta que ellos tienen**, non habrían guerra entre ellos; ca Jesucristo nunca mandó que matasen nin apremiasen a ninguno porque tomase a la su ley, ca El non quiere servicio forzado,

sinon el que se face de buen talante et de grado". Américo Castro, que en su obra ya citada ha estudiado más a fondo este problema, afirma que los españoles cristianos "vivían bajo un horizonte de tolerancia trazado por el Islam, y creaban su vivir en virtud de aquel horizonte, porque esa era la vida dentro de la cual existían". Y más abajo transcribe el sabio filólogo un texto del Alcorán que dice así: "Y combate a los no creyentes, hasta que cese la persecución; y la religión sea sólo para Allah; pero si desisten, entonces no debiera haber hostilidad sino contra los opresores". Así, pues, tanto el Alcorán como las doctrinas cristianas venían a ser con esto dos monumentos de tolerancia, fundiéndose en una las creencias islámicas, judaicas y cristianas. Pero semejante teoría no se ajustó a la práctica muchas veces y la vida cotidiana de aquellos tiempos no demostró el precepto de la tolerancia que se observa, por ejemplo, en el **Cantar de Mio Cid**. La prueba la tenemos en las canciones de gesta francesas, y en algunas españolas, cristianas todas ellas, sí, pero intolerantes, y lo mismo ocurre del lado musulmán con la invasión de los almohades y almohades, que hacen de la paz de los creyentes un reguero de sangre por su rígida intransigencia.

Aunque las discrepancias de raza y de religión motivaban a los cristianos recelo ante todo lo que no fuese cristiano, éste no fue nunca el motivo, en la España del período medieval que nos ocupa, para que un odio feroz se observe entre cristianos en relación a moros. Habían transcurrido ya, como dijimos, varios siglos desde que los mahometanos penetraron en la Península, y las continuas luchas entre ambos credos, los múltiples contactos, ora bélicos, ora pacíficos, contribuyeron para que muchas costumbres y pensamientos se familiarizaran. Llega a tanto el trato, ora diplomático, ora guerrero, o comercial en tiempos de paz, que acaban hasta por surgir los cruces sanguíneos. Se considera a los moros como intrusos, pero el odio por entonces no va mucho más lejos. Hay que arrojarlos de la Península, pero no única y exclusivamente porque ellos sean portadores de otro credo. Se defiende el suelo heredado de los antepasados visigodos cristianos,

pero sin incurrir en actos de barbarie cruel. He aquí, pues, justificada la ausencia de odio en el **Cantar de Mio Cid** contra los moros. Primero, porque eran el sostén del héroe y de los suyos en su destierro, conforme a la opinión vossleriana más arriba transcrita, y, segundo, por todo lo anteriormente expuesto por nosotros. El favor que el Cid muestra a los moros conduce al juglar a poner en sus labios frases como éstas: **los moros e las moras bendiciéndol están**. Véase, a este respecto, la nota 1 de la página 51 del prólogo que Menéndez Pidal dedica al **Cantar** en la citada edición de la colección “Clásicos Castellanos”, de Espasa Calpe.

La Edad Media, como se sabe, especialmente a partir del siglo XI, es una época eminentemente mariana. El culto a la Virgen María es constante y fervoroso, y también se manifiesta en el **Cantar**. La Virgen gloriosa desfila por las páginas del poema, y es Mio Cid el Campeador el que primero invoca su santo nombre, al despedirse de Burgos, en su iglesia:

“valanme tus vertudes, gloriosa santa María”.

Doña Jimena pide al Cid consejo **“por amor de Santa María”**. Y el Cid, con sus hijas pequeñas en los brazos, se sirve de una locución semejante a la anterior:

“Plega a Díos e a Santa Maria

“que aun con mis manos case estas mis hijas”.

No nos puede extrañar el culto a la Virgen cuando sabemos que poco más tarde hombres como Gonzalo de Berceo y Alfonso el Sabio, en España, levantan en su honra dos monumento literarios espléndidos, y así el nombre de **la Gloriosa** lo emplea ya el anónimo juglar mozárabe de Medinaceli, preludiando las alabanzas que más tarde introduciría el mester de clerecía, como pórtico literario de las espléndidas catedrales góticas marianas que hoy admiramos.

Cuando el Cid recibe a sus yernos, los infantes de Carrión, tras haber ganado batalla al rey Búcar de Marruecos, les presenta a su mujer e hijas y da gracias otra vez a Santa María, **madre del nuestro Señor Dios, que**

“destos vuestros casamientos vos habredes honor”.

Conquistada ya Valencia, torna nuevamente el Campeador a rendir acción de gracias de esta forma:

“Grado a Dios, Minaya, e a Santa Maria Madre!

“Con más pocos ixiemos de la casa de Bivar.

“Agora avemos riqueza, mas avremos adelant”.

Y cuando Yuçef se dirige contra el Cid, con su ejército, Ruy Díaz contempla en las mesnadas musulmanas el aumento de sus riquezas y da gracias a Santa María Madre porque les viene **“... deliçio de tierras de allent mar”**.

Alfonso VI, el rey perseguidor del Cid, aparece en el **Cantar** como un monarca eminentemente religioso y particularmente devoto de San Isidoro, al que llama **sant Esidre el de León**. Con mucha frecuencia aparece esta invocación en labios del monarca castellano. Sus juramentos adquieren más sinceridad cuando los pronuncia en nombre de este santo (cf. versos 1.340 y 1.867). La religiosidad que el juglar presta a Alfonso VI conserva un gran fondo de realidad histórica, como todo el poema. El rey histórico fue un fervoroso cristiano, muy devoto, en efecto, de San Isidoro; es, al mismo tiempo, el mayor bienhechor de los cluniacenses, orden monástica que en aquel tiempo se imponía abiertamente en la Península. La visita de Alfonso VI a Sahagún, de la que también nos habla el **Cantar**, se apoya en la gran devoción que por este monasterio de la regla de Cluny mantenía el rey, devoción que había heredado de su padre Fernando I. Menéndez Pidal, en su extraordinaria y definitiva obra **Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario**, pone de relieve los antecedentes de esta devoción de Alfonso VI por el monasterio de Sahagún: **“Alfonso VI — escribe — tenía motivos muy especiales para continuar en esta devoción; cuando fue desposeído del reino de León por su hermano el rey de Castilla, tuvo que entrar monje en el monasterio de Sahagún, pero de allí se escapó a vivir entre los moros de Toledo, con ayuda del conde Pero Ansúrez; sin duda para resarcir al monasterio de esta fuga, el rey le donó su cuerpo (ya antes de 1080) para que fuese**

a su muerte enterrado en aquel lugar, prescindiendo del panteón real que Fernando I había fabricado en León, y además colmó siempre de dávidas a los monjes, y eximió al monasterio de toda jurisdicción civil, dejando que viviese sujeto directamente a la sede apostólica". Esto hizo que Sahagún fuera, pues, una de las más ricas abadías de Cluny, en torno a la cual se alzó al poco tiempo una enorme población integrada por todo género de gentes que, por otro lado, eran atraídas por las riquezas del camino francés. En las **Crónicas anónimas de Sahagún**, editadas por Julio Puyol, p. 32, vemos cómo "gascones, bretones, alemanes, ingleses, borgoñones, normandos, tolosanos, provenzales, lombardos y muchos otros negociadores de diversas naciones e extrañas lenguas" se reunían en torno a la abadía de San Fagunt, cuyo abad señoreaba a toda aquella gente. Fue la muerte de Alfonso VI la que provocó el desmoronamiento de la abadía. Muerto el monarca favorecedor, los burgueses se sublevan, provocando la anarquía en el feudo abacial de Sahagún. Los mercaderes enriquecidos asaltaron el monasterio, muy mezclado entonces con las cosas temporales.

La religiosidad del pueblo se manifiesta en el **Cantar** en labios de una niña de nueve años, que recibe al Cid en Burgos y le pone al par de las órdenes del monarca, implorando, al final, que el Señor, con sus santas virtudes, proteja los pasos del Campeador. No es la niña, sin embargo, la que solicita del Señor protección para el Cid; es todo el pueblo de Burgos, todo un pueblo que se amalgama en las palabras de la delicada niña, poniendo de relieve su amor al héroe castellano tan injustamente desterrado. Se trata, como ya hemos dicho, de un delicioso momento poético del **Cantar**. Y esta religiosidad del pueblo torna a manifestarse en otras ocasiones, pero más en el fondo que en la forma del poema.

Otro aspecto de la religiosidad del Cid Campeador es el hecho de nombrar obispo en Valencia inmediatamente después de la conquista de la ciudad, **pora cristianos la dar**. Nombra a don Jerónimo, **buen entendido en letras e mucho acor-**

dado. La llegada de don Jerónimo de Perigord le hace pensar así al Campeador:

**“en tierras de Valencia fer quiero obispado
“e dárgelo a este buen cristiano”.**

Y después de dalogar con Alvar Fáñez, vasallo y consejero, **otorgan por obispo** a don Jerónimo, y le dotan ricamente. Ahora aparece en labios del juglar una exclamación de júbilo.

**Dios que alegre era tod cristianismo
que en tierras de Valencia señor avie obispo!**

Nos es preciso acudir una vez más a las sabias y eruditas palabras de la mayor autoridad en problemas cidianos, Ramón Menéndez Pidal, para conocer algo más a respecto del obispo don Jerome. “La diócesis de Valencia era sufragánea de Toledo en tiempos visigóticos, y así, el primer arzobispo de la recién conquistada Toledo, don Bernardo de Sédillac, fue quien consagró obispo valentino a don Jerónimo de Perigord, al cual él acababa de traer desde Francia a España. El juglar del Cid conocía estos hechos, aunque imperfectamente. Nos dice que acabada de ganar Valencia, vino al Cid un clérigo llamado **el obispo don Jerome**, v. 1.288; que entonces el conquistador pensó hacer obispado a Valencia... Es decir, el obispo se crea por elección de los mayores del pueblo, según costumbre observada aún entonces, como, por ejemplo, fue creado el primer arzobispo de Toledo, mediante elección hecha por los próceres, mayores, obispos, abades y clérigos del reino de Alfonso VI. Por esto Minaya da las noticias de Valencia al rey, diciendo: **obispo fizo de su mano el buen Campeador**, pues el Cid no había contado con el papa ni con el rey para nada. No obstante, ya hemos visto que después de la elección intervinieron las supremas autoridades eclesiásticas, el papa Urbano II y el arzobispo de Toledo, don Bernardo... El juglar nos dice, además, que don Jerónimo deja su patria por deseos de matar moros al lado del Cid; sin duda, el don Jerónimo histórico tenía espíritu aventurero, quando se fue al lado del Campeador, mientras los otros compatriotas suyos se queda-

ban en Toledo o iban a ocupar las tranquilas sedes episcopales de Segovia y Osma; pero realmente don Jerónimo vino a España traído por don Bernardo, para realizar un plan de reforma de las iglesias castellanas mediante la introducción de clérigos franceses en los principales puestos eclesiásticos”. Don Jerónimo fue luego obispo de Salamanca y de Zamora. Una tradición oral salmantina de la historia cidiada asegura que un crucifijo de tipo mozárabe que se conserva en una de las capillas de la Catedral Nueva, era el que llevaba el obispo don Jerónimo en las batallas en que intervino junto al Cid. A este crucifijo le llaman en Salamanca **El Cristo de las Batallas**, y es sacado en procesión una vez al año, llevando a la memoria de todo el pueblo de la urbe el nombre de Valencia y el de Mio Cid Campeador.

No puede extrañarnos la presencia de un clérigo en las huestes del Cid cuando sabemos, y ha sido muchas veces documentado, que generalmente solían acompañar clérigos a las huestes cristianas. A este propósito dice Sánchez-Albornoz lo siguiente: “Por lo divinal de la contienda no hubo hueste de importancia en que no figurase alguno y aun algunos preladados. Y siempre acompañaron sacerdotes a las tropas cristianas, incluso a las milicias concejiles que iban a **correr**, es decir, a razziar, la tierra sarracena. Muchos obispos sufrieron la dura ley de la batalla: Hermogio y Dulcidio cayeron prisioneros en la derrota de Valdejunquera; el obispo de Burgos murió en la toma de Córdoba por Alfonso VII; en Alarcos perecieron los obispos de Ávila, Segovia y Sigüenza. A las más señaladas campañas — Las Navas, el Salado — acudieron incluso los metropolitanos de Toledo. Más de una vez algún prelado dirigió una hueste real...”. El obispo don Jerónimo se suma a esta serie de prelados que luchaban con el brazo al lado de los cristianos, ayudando también en el fortalecimiento de la fe.

Conviene hacer notar, para terminar, la forma en que se lleva a cabo el matrimonio de las hijas del Cid. En primer lugar se verifica la ceremonia civil; luego, los contrayentes se

dirigen a la iglesia, en donde las bendiciones del obispo don Jerónimo les une bajo el nombre del Señor, lo cual no obsta para que el divorcio se realice luego sin impedimentos y puedan, nuevamente, contraer matrimonio canónico. La liturgia actual dogmatiza que los contrayentes están unidos para siempre por Dios con lazos indisolubles. Pero en aquellos tiempos estas cosas llegaron a ser frecuentes. Por otro lado, hasta ahora no se ha documentado la boda de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, e históricamente tal matrimonio, cantado por el juglar del poema, no tiene fundamento.

Hasta en los orgullosos infantes de Carrión se entrevé cierto espíritu cristiano o, mejor dicho, religioso. No están excluidos, a pesar de las antipatías del juglar, del área cristiana en que éste sitúa a los restantes personajes cristianos del **Cantar**. Pero el orgullo inmoderado de aquéllos, su ilimitada avaricia y sus inhumanos sentimientos les separa mucho de la nobleza que caracteriza al Cid y a sus vasallos en todos sus actos. El orgullo de los de Carrión se enfrenta con todo sentimiento religioso, y vence, ofreciéndonos un contraste que nos hace, por fuerza — y el juglar logra conseguir el efecto — despreciar a tales personajes y sentir el mismo desprecio humano del Cid cuando éste se entera de la afrenta del robledal de Corpes. Si don Diego y don Fernando se acuerdan del Creador se acuerdan solamente cuando ya van viendo sus ansias satisfechas y, también, al final de la obra, cuando ven la terrible desgracia que se cierne sobre sus cabezas y su cerviz pisoteada por los vasallos del Cid, justicia clamada al rey y concedida.

Pero a pesar de la enorme religiosidad que se respira en el **Cantar** no podemos afirmar que nos hallamos ante una obra eminentemente religiosa, ni ética, “sino ante algo especialmente personal que se convierte en asunto del poema; porque del Cid, de su honra y de su gloria, es de lo que en él se trata”, como escribe Karl Vossler y todos han reconocido. Toda la poesía la proyecta el anónimo juglar para enaltecer la figura heroica de Ruy Díaz. La reparación del honor por

el honor es lo que al Cid le lleva, del brazo del poeta castellano, de episodio en episodio, hasta llegar al lance fundamental, sabiamente preparado a lo largo de la obra, de las cortes de Toledo, en que las vilezas de los de Carrión y la honra del Cid pasan a primer plano en el **Cantar**.

INTRODUCCIÓN A CERVANTES

I —

Todas las grandes literaturas modernas han gozado, a determinada altura de su formación, de una época áurea en que se han dado la mano, en armónica conjunción de valores, hombres que tuvieron la fortuna de asimilar con perfección, rigor y elevación estética la esencia auténtica del destino humano nacional. Y se levantaron como los clásicos y perfectos, maestros y símbolos. España fue, entre las grandes naciones modernas creadoras, la que más dilató su fase áurea, que va desde los primeros destellos del siglo XVI (o, más exactamente, desde 1499, año en que aparece la **Celestina**, de Fernando de Rojas) hasta la mitad del XVII. Son 150 años de incansable batallar artístico, prolongada encrucijada histórica en que los ideales medievales, que no desaparecen por completo, dan una peculiar fisonomía estética y de pensamiento a los renacentistas greco-latinos e itálicos, que se imponen con soberanía en este suelo ricamente fecundado por tres poderosas razas y religiones, la judaica, la mahometana y la cristiana. El Renacimiento español, aun siendo tan fecundo y moderno como cualquier otro Renacimiento, es el único de Europa que nace y se desarrolla con características propias, que chocaron a ciertos historiadores, los cuales llegaron a dudar de la existencia de tal fenómeno en esta patria. Tales dudas no tienen ya sentido en nuestros días y los avances de la investigación histórica y crítica, tanto española como extranjera, no sólo han puesto de relieve la existencia de este Renacimiento sino que han señalado la presencia de una corriente renacentista singularísima y contrastante, que gana en extensión y en fecundidad a cualquier otro Renacimiento europeo. El Barroco,

que es, como se sabe, la cima a que llega, con interrogantes existenciales, la corriente estética y humana del siglo XVI, es un fenómeno genuinamente hispánico; España impone al mundo las coordenadas barrocas más trascendentales, en sus derivaciones conceptistas y cultistas, con su espléndido juego de luces y de sombras angustiantes que van de la superficie a la hondura de la expresión.

II —

Viven durante los 150 años a que nos hemos referido los más grandes escritores que ha tenido España. Se entretienen las más diferentes escuelas y tendencias literarias. Se cultivan todos los géneros y todos cimeramente. Tiembla emocionalmente la lírica en Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León, de vertientes profanas en el primero y religiosas y humanísimas en el segundo; se transforma esta poesía en llama de amor viva mística en San Juan de la Cruz; el sevillano Herrera nos anuncia las innovaciones del gran don Luis de Góngora, que todo lo complica con su cincel barroco, en que la lengua, la imagen y la metáfora, la sintaxis, en fin, adquieren sonoridades deslumbrantes y fantasmagóricas. Antes, el gran Lope de Vega se ha desvivido con salada humanidad y gracia en sus romances, sonetos y elegías, que se cuentan por millares. E inmediatamente después surge el desgarrón afectivo de Quevedo, como diría el crítico Dámaso Alonso, relámpago de angustias en que lo más hondo del hombre interroga al hombre y a Dios, en nueva vertiente barroca que se planta soberana en nuestro paisaje literario.

Los escritores místicos y ascéticos ofrecen una nueva y original dimensión a las letras de este tiempo. Tres mil libros se escriben en el espacio de tiempo a que nos estamos refiriendo. Algunos tienen poco valor, pero se cuentan unos pocos nombres que no van a encontrar igual en otros suelos. Alonso de Orozco, que nace en 1500, fue uno de los primeros y más fecundos místicos; Francisco de Osuna orientó, con su **Tercer Abecedario**, las inquietudes del mayor temperamento místico de su tiempo: Santa Teresa de Jesús, centro del mo-

vimiento a que nos referimos, originalísima escritora, andariego quijote femenino, como le llamaría Ortega y Gasset, timbre de la raza; Juan de Avila, el más respetado predicador de su siglo al lado de Fray Luis de Granada, el incansable dominico que nos legó deliciosísimas obras, como la **Guía de Pecadores** y la **Introducción al Símbolo de la Fe**; Malón de Chaide, fraile agustino autor de una obra, la **Conversión de la Magdalena**, que es de una riqueza y colorido expresivo como pocas; fray Juan de los Angeles, Diego de Estella y otros.

Y al lado de la mística, como flor de estercolero, crece la picaresca, en contraposición sorprendente. En 1554 se publica el **Lazarillo de Tormes**, la novelita anónima de la que va a arrancar la novelística moderna europea. La picaresca es uno de los más originales capítulos de la literatura española del Siglo de Oro. Va a fertilizar otras literaturas, como la francesa, inglesa y alemana. Ha tendido sus buenos antecedentes medievales en otros géneros literarios y entronca con la **Celestina**, en que triunfa definitivamente el realismo. Fonger de Haan considera a la novela picaresca “una de las mayores glorias literarias de España, o, sin acaso, la más duradera, la de haber hallado con la novela la verdadera forma de la epopeya de la vida humana”. Se está refiriendo ya con esto al mundo de Cervantes, del que estamos tan cerca en estos momentos. Angel Valbuena Prat afirma que “sea cualquiera el concepto que merezca el pícaro en la sociedad, es el hecho que se daba en todas partes en el siglo XVI, como resultado en gran parte de las guerras prolongadas de toda Europa. A nuestra literatura le corresponde la gloria de haber sublimado en el nimbo del arte un tipo y una actitud procedentes de los más bajos y equívocos fondos sociales”. Destacan en este género, además del propio Cervantes, en cuyo **Quijote** también percibimos el rastro de los motivos picarescos, Mateo Alemán, que con la misma pluma con que el manco de Lepanto comenzó el **Quijote**, en una cárcel de Sevilla, compuso el **Guzmán de Alfarache**, obra prima del género, publicada en 1599 y 1604; Vicente Espinel, con su **Mar-**

cos de Obregón; y Quevedo, que con el **Buscón** se eleva a las más altas cimas de la creación artística, ya en la vertiente significativamente barroca del anhelo de aventuras y de la huída del mundo y de la sociedad, como muy bien ha visto Leo Spitzer.

El drama y la comedia ejercen poderosa atracción sobre los autores y público de la época. Juan de la Cueva, Gil Vicente, Lope de Rueda y Rey de Artieda han intuído las posibilidades que ofrecía este género en España. Pero va a ser Lope de Vega, el “monstruo de la naturaleza”, como le llamaría Cervantes, el que va a crear el teatro nacional español por excelencia. Lope es el genio teatral por antonomasia. Escribió, según confiesa su discípulo Pérez de Montalbán, 1.800 comedias. Su obra bastaría para formar, sola, una espléndida literatura nacional si no tuviese España otros autores que añadirle. **Fuenteovejuna**, **Peribáñez**, **El mejor alcalde, el Rey**, **El Rey Don Pedro en Madrid**, **El Caballero de Olmedo** y **La dama boba**, por citar solamente seis, son piezas bellísimas y universales, que conquistan cada día que pasa nuevos triunfos. Pero Lope no está solo; a su lado, y tras él, hay que colocar a Tirso de Molina, que creó uno de los mayores mitos literarios del mundo, el de Don Juan; y Juan Ruiz de Alarcón, que dio al gran Corneille asuntos dramáticos excelsos; y Calderón de la Barca, autor de **La vida es sueño**.

III —

Pues bien, con ser tantos y tan grandes los escritores españoles del Siglo de Oro, y tan universales, Miguel de Cervantes Saavedra ocupa el lugar más destacado. Es el más universal de todos. Su obra cumbre, el **Quijote**, se levanta a inmensa altura sobre todas las de su tiempo, con ser todas tan hermosas. Nunca el genio humano condensó en una obra literaria, con tanta excelsitud y densidad, las más universales vertientes del alma humana. En el **Quijote** se han dado cita las dos fuerzas poderosas que impulsan al hombre en su existencia: la fuerza de la materia y la fuerza del espíritu, el ideal y lo real, el corazón y la cabeza, la razón y la fe, como diría

Miguel de Unamuno, que tan bello libro de exégesis escribió sobre la obra cervantina.

Las letras españolas han navegado mucho, todo un siglo. España ha formado un gran imperio, el más vasto imperio de los tiempos modernos, en el que nunca se ponía el sol, como se decía en tiempos de Carlos I. La nación es pequeña para contener la voluntad expansiva de la raza castellana. Y nuestras fuerzas se dilatan por el mundo. El español vive obsesionado con su grandeza. Le ofusca la luz de esta grandeza y le desconcierta la anchura del horizonte hispánico. Pero en pocos años, de este espléndido florecimiento y riqueza y poderío España se precipita por el desfiladero de la derrota y decadencia. Los españoles del tiempo de Cervantes todavía no se dan la suficiente cuenta de ello, aunque algunos intuyan el desastre. Va a ser precisamente nuestro autor el que llame a sus compatriotas a la realidad. Ramiro de Maeztu, en obra excelente, nos ofrece un paralelo entre Hamlet y Don Quijote y trata de ver en estas dos grandes figuras el símbolo de dos razas, la una en declinio, la otra en ascensión. Maeztu percibe la simbología del **Hamlet** como promesa y la del **Quijote** como amargo rastro de la realización de una promesa. La obra de Cervantes, para el escritor de la generación de 1898 citado, es la obra del desencanto español.

Pero no es sólo esto. El **Quijote**, en su peculiarísimo humorismo, es la obra más humanamente dramática que ha salido de imaginación alguna. Toda la vida de Don Quijote es un continuo drama, pero un drama diferente, que provoca la estructura de su psicología extraña; es la suma tragedia del espíritu que lucha por imponerse cuando percibe con claridad, casi que por revelación divina, la magnitud asombrosa de su idea y la fuerza inviolable de su pensamiento, fuerza e idea que choca una y otra vez contra los rocosos moldes sobre los que se perfilan racionalmente los destinos de la Humanidad. El mayor atractivo de la psicología de Don Quijote reside en su afán de enamorar a los hombres con su locura y la tragedia deriva de que cuando ve que huye en desvandada un ejército de gigantes la torpe realidad insiste en hacerle ver que son

carneros. Mas esta psicología se completa al no dar crédito alguno a la realidad. ¿Logrará Sancho convencer a su amo? No, y en esto reside la grandeza del alma quijotesca. No es más que la voluntad lo que forja el mundo. La voluntad de Don Quijote para suplir al raciocinio es extraordinaria; sólo así podremos ver en los molinos, gigantes, y las maravillas de la cueva de Montesinos. Don Miguel de Unamuno, al comentar el amable coloquio que sostienen Don Quijote y Sancho en el capítulo 31 de la primera parte de la obra, escribe: “todo este admirable capítulo o diálogo (debe ser releído por todos), por cifrarse en él la íntima esencia del quijotismo en cuanto doctrina del conocimiento. A las mentiras de Sancho fingiendo sucesos según la conformidad de la vida vulgar y aparential, respondían las altas verdades de la fe de Don Quijote, basadas en vida fundamental y honda”.

En la lucha sin cuartel que se entabla en todos los minutos del día entre el caballero loco y la ineluctable fatalidad de la Historia, reside el eslabón fundamental de la tragedia quijotesca. Don Quijote pretende resucitar un ideal moribundo, mejor dicho, muerto: el de la andante caballería. Y para ello va a someterse a las más soeces burlas. Su grandeza, sin embargo, consiste en situarse por encima de la bajeza de estas burlas mundanas. Porque en Don Quijote encarnó Cervantes al Caballero de la Fe, que era la fe de su pueblo, la fe que él deseaba para la Humanidad entera.

IV —

Se conoce ya la cuna de Cervantes y no tienen ya valor alguno las viejas hipótesis que situaban su nacimiento en Sevilla, Lucena, Toledo, Córdoba o Esquivias. Nace en Alcalá de Henares, al parecer el 29 de setiembre de 1547. Hijo de un médico cirujano, su niñez se desliza por varias ciudades españolas y es casi seguro que estudió en Madrid con el famoso maestro Juan López de Hoyos. Toda la vida de Cervantes nos ofrece el amargo drama del choque entre la realidad y el deseo, lo que explica su anhelo de aventuras. Con 22 años marcha a Italia, en el séquito del cardenal Acquaviva,

que por aquel tiempo se encontraba en España como delegado de la Santa Sede. Insatisfecho de su condición de camarero, se alista en uno de los tercios españoles que militan en Italia y a bordo de la galera **Marquesa** va a participar en uno de los episodios más sobresalientes de la historia del siglo XVI: la batalla de Lepanto (1571), de la que salió con una herida en el pecho y en la mano izquierda, que le quedó inútil. En varias ocasiones él mismo nos habla con orgullo de este episodio de su vida. Tomó parte después en otras expediciones militares y en 1575, tal vez cansado de la vida militar y deseoso de ver a su familia y solicitar alguna recompensa por los servicios prestados, regresa a España, con tan mala fortuna que es hecho cautivo por piratas berberiscos, junto con su hermano Juan. Como Cervantes fuese portador de importantes cartas de recomendación, le creyeron un gran personaje y esto vino a complicar su rescate por la gran suma de dinero que por él pedían. En dos obras teatrales nos ha descrito la vida del cautiverio, **Los baños de Argel** y **Los tratos de Argel** y en un episodio del **Quijote**. Tras cinco años y medio e inútiles intentos para recobrar la libertad, la obtiene finalmente en 1580, gracias a los padres de la Trinidad, que dieron por él 500 escudos de oro. Ya en su patria, se alista en la expedición del Marqués de Santa Cruz y permanece un corto espacio de tiempo en Portugal.

Termina aquí su época de sueños heroicos. La vida se le ofrece, a partir de este momento, ingrata, llena de disgustos y miserias. De nada le sirven las viejas cartas de recomendación ni su pasado de glorias. Un año antes de la publicación de su primera obra, **La Galatea**, se casa con doña Catalina Palacios de Salazar. La literatura no le da medios suficientes para vivir. Solicita un destino y le hacen comisario de provisiones de la Armada Invencible. Viaja por algunas ciudades de Andalucía, recogiendo víveres, y le encarcelan dos veces, una de ellas por haber quebrado el banquero en cuya casa había depositado los impuestos que cobraba para la Hacienda. Después de esto y de haber solicitado sin éxito otra colocación en España o América, pasa a Valladolid, donde, por cau-

sa de una pendencia, en la que no intervino, estuvo preso algunos días con su hija, hermana y sobrina. Transcurren en Madrid los últimos años de su vida, en plena actividad literaria y grandes estrecheces económicas. Muere el día 23 de abril de 1616, siete días después que Shakespeare. En 1911 apareció un retrato de Cervantes, pintado por Juan de Jáuregui, cuyos rasgos coinciden con los que el propio autor pinta de sí en el prólogo de sus **Novelas Ejemplares**.

V —

La fama del **Quijote** sepultó en el olvido, por bastante tiempo, el resto de la creación cervantina, principalmente la poesía. Y considerado como poeta lírico, sin embargo, el “manco de Lepanto” alcanza gran altura en singulares momentos de su inspiración. Pero el hecho de encontrarse su obra en verso diseminada en su prosa y el haber confesado el propio autor en una ocasión que él era más versado en desdichas que en versos, contribuyó para que el público y la crítica pasasen por alto esta dimensión de su personalidad creadora. En 1916, el crítico e historiador argentino Ricardo Rojas tuvo la feliz idea de antologizar la producción lírica cervantina y se pudo ver entonces que nos encontrábamos ante un vate fecundo, mucho más fecundo que algunos de los grandes poetas renacentistas y barrocos, aunque desigual con frecuencia.

Examinada su poesía con atención, podemos observar hoy que a Cervantes no le faltó ninguno de los atributos que lo gran hacen de un hombre un gran poeta: intuición despierta y aguda, sensibilidad, sentido del ritmo interno y externo de la expresión, dominio de las más diferentes técnicas estróficas, rico lenguaje, capacidad para aprehender las corrientes poéticas cultas. Encuadrada su obra lírica en una tradición histórica castellana que abarca los siglos áureos, podemos notar que en él se manifiesta la síntesis de las escuelas y estilos italianos que Boscán y Garcilaso hicieron triunfar a partir del segundo cuarto del siglo XVI con las tendencias nacionales de genuino cuño popular. Ágiles redondillas, quintillas y romances octosilábicos, principalmente intercalados en sus

novelas, son buena muestra de lo segundo, así como algunos excelentes sonetos, canciones, églogas y elegías, de lo primero. El **Quijote** nos ofrece bastantes momentos curiosos de la faceta poética de Cervantes, que hay que examinar a la luz de las corrientes estéticas de su tiempo.

¿Cómo negar, por otra parte, talento poético en verso a un autor que dio tan sobradas muestras siempre de tenerlo en prosa? Existen muchísimos pasajes de sus novelas, y principalmente del **Quijote**, que bastarían para justificar la fama de Cervantes como poeta; tal es la densidad lírica y humana de los mismos y el planteamiento personalísimo de su inspiración y pensamiento. Pero aun en verso se salva como gran poeta y cada día que pasa su lirismo ejerce mayor atracción sobre nosotros.

VI —

Cervantes tuvo, desde joven, una decidida vocación para el teatro. Como la había tenido para la poesía. Pero tanto una como otra se le frustraron y se vio obligado a ceder el lugar a los que él consideraba más capaces para esos menesteres. En el **Viaje al Parnaso** nos ha dicho:

**Yo que siempre me ufano y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.**

Y en el prólogo a las **Ocho comedias y ocho entremeses nuevos**, que publicó algunos meses antes de su muerte, leemos: “Tuve otras cosas en qué ocuparme: dejé la pluma y las comedias, y 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”.

Considerado como dramaturgo, Cervantes supera, según ha visto Joaquín Casaldueiro, la fase coloquial del teatro renacentista y se coloca inmediatamente anterior a Lope de Vega. La acción, que va a ser el punto vital del teatro lopesco, y que desconocían los autores renacentistas e italianizantes, cobra importante interés en la dramaturgia cervantina. En el

prólogo de su teatro nos dice que en la primera época compuso de 20 a 30 comedias que se representaron con éxito. Pero se conservan sólo 10 comedias y 8 entremeses.

Entre las primeras encontramos algunas interesantes y de temas muy variados. **Los baños de Argel** dramatiza escenas de la vida de los cautivos. Tiene, así como **El trato de Argel**, que no apareció entre las ocho publicadas en 1615, interés biográfico. **El rufián dichoso** es una de las más interesantes, tanto por el asunto como por la concepción dramática del mismo y la técnica empleada. **El cerco de Numancia**, que tampoco apareció entre las **Ocho comedias**, es la más importante de su primera época, y fue ensalzada extraordinariamente por uno de los Schlegel y por Goethe. Es una apología del heroísmo español y un interesante intento en el campo de la tragedia, con muchos elementos irreales y semihistóricos. **Pedro de Urdemalas**, obra que se relaciona íntimamente con la picaresca, ha sido muy elogiada por casi todos los críticos, y así se refiere a ella Valbuena Prata: “En **Pedro de Urdemalas** domina el sentido especial del teatro de Cervantes: la “vida dramática” sobre la intriga, la extensa galería de tipos y de ambientes, que a veces parecen sucesión animada de escenas de entremés, con una unidad más “biológica” que sistemática”.

Comparado con Lope de Vega, Cervantes dramaturgo resulta mucho más racional y primitivo, desde el punto de vista de la técnica, y hay que situar su teatro al lado del de Juan de la Cueva, Cristóbal Virués y Argensola, aunque los supera a todos, porque en él ya palpita un anhelo de ensanche del diálogo y de la acción que preludia el gran drama lopesco.

Su mayor mérito como dramaturgo reside en haber sido autor de magníficos entremeses, género en el que nadie le ha igualado hasta el presente. Si Cervantes no hubiese compuesto el **Quijote**, sólo por sus entremeses merecería un lugar importantísimo en la historia literaria española y universal. Todos los grandes críticos nacionales y extranjeros le han alabado por ello. Northop habla de que ningún autor de la literatura universal alcanzó los méritos de Cervantes como entremesista. Se trata de excelentes cuadros de costumbres, lle-

nos de vida, trasladados a la escena en brevísimas situaciones, admirables por la penetración psicológica y el acierto de la ambientación. El elemento popular está siempre presente en ellos y nadie alcanzaría la gracia de Cervantes en género tan apretado y agudo. Se supera en ellos el tipo rudimentario de los pasos de Lope de Rueda para ofrecernos deliciosas miniaturas de la vida llenas de plasticidad y de colorido. El gran hispanista alemán Ludwig Pfandl afirma que son cinco los caracteres por los que Cervantes se afirma como el más genial de todos los entremesistas de la literatura universal: 1) porque da a sus entremeses perspectiva y ambiente, una tercera dimensión de la perspectiva vital y psicológica que representa el mayor anhelo de todos los dramaturgos; 2) por la creación de verdaderos caracteres; 3) por el humor; 4) por la perfección técnica de la construcción, y 5) por la decencia y buen gusto. Destaquemos algunos: **La elección de los alcaldes de Daganzo**, **La guarda cuidadosa**, **El retablo de las maravillas**, **La cueva de Salamanca** y **El viejo celoso**, obras que aún se representan con gran éxito. Savj-López observa que “aquí encontramos almas vivientes, profundos caracteres cómicos descritos en pocos trazos, escenas de costumbres populares retratadas en un diálogo maravilloso, fresco y vivo de un artista que no se parece a los antiguos autores de farsas, sino sólo a él, y que todo lo ve con el color de su propia alma”.

En estas piezas pone una vez más a prueba Cervantes su capacidad de plasmación de las realidades humanas de su pueblo, no sólo como un retratista feliz de las mismas sino como el intérprete que lo temple todo con su apurada sensibilidad y espíritu.

VII —

Y he aquí a Cervantes novelista. En 1585 publica **La Galatea**, a la que con tanto cariño se refirió siempre. Pero tal obra tuvo poco éxito; casi ninguno en relación con las dos novelas pastoriles más famosas de aquel tiempo, las **Diana** de Jorge de Montemayor y de Gil Polo, respectivamente. Cervantes no podría alcanzar nunca nada duradero en lo conven-

cional, y la novela pastoril era algo sumamente convencional, alejado de la realidad, inmerso en un mundo de sueños y de idealizaciones artificiosas, mundo bucólico sin hoy y sin mañana, del que se ha eliminado la lucha. Si tal novela interesa por lo que nos revela de la psicología del autor, desde el punto de vista de la técnica de la narración poco o nada significa, pues el estilo es defectuoso y afectado casi siempre, por lo conceptista. Tal vez sea ésta una de las pocas obras cervantinas que no conseguirán rehabilitarse.

No sucede lo mismo con las **Novelas ejemplares**, publicadas en 1513. Estas 12 novelistas forman un grupo homogéneo con la segunda parte del **Quijote** y con el **Persiles y Segismunda**. Joaquín Casaldueiro, que ha llevado a cabo un espléndido trabajo sobre las mismas, piensa que Cervantes las organizó con conciencia de que estaba llevando a cabo algo muy bien organizado y armónico. **La gitanilla** representaría una alborada luminosa y optimista y **El coloquio de los perros** y **El casamiento engañoso** un remate o síntesis que pone a prueba la fe en la realidad y en lo ideal. Los personajes de estas obras apuntan una manera de proceder en la vida hacia la gracia y la salvación personal. La mayoría de ellas plantean el problema de la necesidad del matrimonio y tocan los temas de la generosidad, del egoísmo y la avaricia, de la nobleza del espíritu, del pecado de la inteligencia y de los sentidos, de la libertad y de la unión mística y social. En casi todas ellas se nota la dicotomía fundamental entre lo real y lo ideal, que alcanzaría en el **Quijote** su más depurada síntesis y explanación. Unas veces contrasta la condición social de los protagonistas; otras el ambiente en que el relato se desarrolla. Casaldueiro ha notado bien este sentido de la polaridad en las **Novelas ejemplares**, aunque su interpretación sea negativa, porque nos descubre un mundo concebido en contraste de luz y de sombras. Los personajes principales de estas obras son los que transmiten el mundo ideal; los secundarios ofrecen el marco real donde el principal actúa. Las novelas cervantinas tienen una gran densidad temporal, pero en ellas no hay cronología. Tienen también una densidad es-

pacial nada común. La acción se justifica e interpreta por sí misma. Por otra parte, como afirma el crítico más arriba citado, Cervantes se mueve en un tono maravillosamente humano, irónico y humorista, pero salvando lo que vive y lo que existe en la naturaleza. A pesar de su tristeza, "Cervantes es un hombre que tiene los ojos alegres y que con su profunda humanidad lo justifica y salva todo".

Cuando se publican los **Trabajos de Persiles y Segismunda** los restos de Cervantes ya descansaban en paz. Había puesto nuestro autor grandes ilusiones en esta obra, que consigue pronto gran éxito y se traduce a varios idiomas. Más tarde, la fama del **Quijote** desplazó a la del **Persiles**. Hoy, sin embargo, al volver los ojos a toda la creación cervantina, esta obra se nos presenta como algo deslumbrante y perfecto en su estilo. Hay materia en ella para muchos dramas y novelas, como se ha dicho. Jamás Cervantes desplegó con tanto brillo la bandera de su fantasía e imaginación como en esta novela, en que la aventura y la fuerza del destino lo invaden todo. Fantasía brillante, asombrosa, y un caudal enorme de sentimiento. Ha llegado Cervantes al final de su jornada y, sin embargo, su imaginación no muestra las más débiles huellas de cansancio. Todas las aventuras bizantinas de la obra, que se enredan de tal manera que nos parece difícil entroncarlas, están animadas por los más sutiles sentimientos y, en especial, por el del amor, que es la llama que guía a los personajes. Obra idealista por los cuatro costados, clama por la paz y por la soledad en medio de la inquietud aventurera que la caracteriza. Para nosotros, después del **Quijote**, es la obra mejor que salió de la pluma de Cervantes, sin desmerecer a algunos entremeses y a algunas de las **Novelas ejemplares**. El gran hispanista italiano Farinelli habla de ella con entusiasmo y dice que representa un teatro de ensueño en el que se refugia el alma del poeta. Joaquín Casaldueiro también se ha ocupado de ella con pericia, como de las restantes creaciones cervantinas, y cree que en tal obra se encierra la historia de la humanidad del hombre vivida en el presente. La lucha

del hombre se dirige hacia la paz, que hay que buscar en medio del torbellino de la aventura.

“Azorín”, ese sutil intérprete de nuestros clásicos grandes y pequeños, se ha acercado siempre con extremado cariño a esta última obra de Cervantes. “Pocos libros tan vivos y tan modernos como éste — dice —”. Y, en otro lugar: “En el fondo el mismo espíritu que en el **Quijote** alienta en este libro... Sí; es hora a de que lo proclamemos: el libro postrero de Cervantes es el libro admirable de un gran poeta”.

VIII —

Don Quijote es uno de esos rarísimos personajes de la imaginación que mayor consistencia real han alcanzado en el mundo. Para un hombre como don Miguel de Unamuno, que vivió las “agonías” del hidalgo manchego tan hondamente, esta figura tiene mucha más vida que cualquier otra de la historia verdadera, mucha más que el propio Cervantes, su apóstol. Tres siglos y medio lleva cabalgando sobre un viejo rocín y, en medio de la llanura manchega, como ha intuido genialmente Ortega y Gasset, se estira Don Quijote cual una interrogación del alma y de la sensibilidad española. El **Quijote** es una creación literaria que se ha incorporado definitivamente a la Historia.

La primera parte de la obra apareció en Madrid, en 1605, y la segunda y última, dedicada al Conde de Lemos, también en Madrid, diez años más tarde. Parece que Cervantes inició la redacción de la misma hacia 1598. En 1614, un año antes de la publicación de la segunda parte, aparecía el **Quijote** apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, del que se aprovechó Cervantes en su segunda parte para ridicularizarlo. Todos los grandes críticos e historiadores de la literatura española y universal se han ocupado de esta inmortal creación cervantina y, como se sabe, después de la Biblia, es el **Quijote** la obra más editada, traducida y tal vez comentada. Pasan de 850 las ediciones en español; 400 en francés, más de 300 en inglés, unas 130 en alemán, 84 en italiano, 34 en japonés, 25 en holandés, 25 en portugués, 17 en catalán y húnga-

ro, 14 en ruso y sueco, además de las existentes en árabe, danés, islandés, tagalo, yidich, hebreo, sánscrito, mogol, tibetano, esperanto, etc.

Todo el libro se ha construido como una parodia de los de caballería, pero va mucho más lejos en su originalidad y concepción estética. Menéndez Pidal, en un excelente estudio sobre las fuentes de la obra, piensa que la misma arranca de una breve representación teatral, titulada **Entremés de los romances**, compuesta hacia 1590, que satiriza la boga de los romances. Muchos han pensado en una serie de modelos vivos, que pudieron inspirar a Cervantes el tipo de Don Quijote. La idea de la obra la declara el autor en el prólogo: “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”. Pero esta obra no fue de antítesis — como muy bien observa Menéndez Pelayo, “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 humano 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. Fue, de este modo, el **Quijote** el último de los libros 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, dio el primero y no superado modelo de la novela realista moderna”.

La personalidad cervantina es tan compleja que en el **Quijote** se concentran los más insospechados caminos de la psicología humana, al mismo tiempo que tal obra es un repositorio de conocimientos sintéticos que muestran la gran experiencia vital y cultural del autor. Hay quienes han llegado a ver, incluso, una teología quijotesca; los más hablan de una filosofía que se desprende a cada paso de la obra: Unamuno diría que la filosofía de no morir, de creer y de crear la ver-

dad, la filosofía de Dulcinea, la de Don Quijote; y Ramiro de Maeztu habla de otro tipo de filosofía, “que ha llegado a convertirse en máxima universal de nuestra alma española: No nos metamos en libros de caballerías; no seamos Quijotes”. El que se mete a Redentor sale crucificado. Hay quien considera a Cervantes un esteta; otros, un moralista. Hasta como jurisconsulto, geógrafo, médico, militar y economista se le ha juzgado a través del **Quijote**. Para Américo Castro, uno de los críticos e historiadores que están tratando siempre de calar más hondo en las realidades estéticas y humanas, “Cervantes personalizó y universalizó genialmente el tema del vacío angustioso del vivir español”. En lo que ya todos estamos de acuerdo es que Cervantes, a través de un salto genial de la intuición y de una capacidad de síntesis como jamás en ninguna literatura moderna se ha producido, logró condensar en una obra novelesca las coordenadas existenciales del mundo, en una antinomia que se ha hecho famosa y cuyos polos necesariamente tienen que irse atrayendo, como sucede en la creación de Cervantes, para lograr la síntesis esencial del espíritu humano. Don Quijote se acerca a Sancho a medida que Sancho va siendo qui jotizado por el héroe. La tragedia estriba en que cuando tal síntesis se realiza la existencia terrena deja de tener sentido y el hombre tiene que retirarse al pastoreo, no de ovejas, sino de la muerte. Espléndida filosofía vital que nos sume en un mar de meditaciones y de angustias, sobre las que se sitúa el genio humorístico de Cervantes, endulzándolo todo con una sonrisa de melancolía que nos hace cobrar de nuevo la fe en los destinos de la Humanidad. Obra grande y profunda, trágica y risueña, “que suscita alternativamente diversión, profundo meditar, sonrisa, risa desenfundada, o íntima melancolía”, como siempre se ha dicho y aquí subraya Américo Castro. Don Quijote y Sancho Panza son dos símbolos. Son los dos personajes más grandiosos que ha creado la literatura española, creadora de otros grandes símbolos, como Don Juan y Segismundo. Viven en la conciencia de todos los hombres cultos del mundo e incluso en la de aquellos que no poseen la cultura libresco de las

escuelas y sí la cultura natural de sus propios ingenios populares. Tal ha sido la penetración del símbolo que hasta las más ignorantes personas del planeta saben muy bien lo que contienen las figuras de Don Quijote y Sancho Panza.

El **Quijote** nos da todas las dimensiones del ser humano, no sólo español, sino universal, y de ahí su transcendencia y universalidad: todos los pueblos y todos los seres han conseguido siempre verse reflejados, como en un limpio espejo, en estas páginas grandiosas. El gran novelista Turgueniev, en la espléndida comparación que lleva a cabo entre los personajes Don Quijote y Hamlet, llevada al terreno de la historia española por Ramiro de Maeztu, afirma que la palabra “quijote” ha sido siempre muy común entre los hombres de la estepa rusa. Hoy tenemos que extender esto a todos los pueblos, desde los más remotos del Oriente hasta los últimos horizontes de nuestra América. Esta obra es la Biblia profana de la Humanidad y, como el libro sagrado, según se dijo, ha alcanzado, en todas las lenguas, la mayor popularidad que libro alguno ha alcanzado. La intuición cervantina captó, en un momento crítico de la historia española y de la historia del mundo, la esencialidad del hombre, y nos dio en los seres ficticios de Don Quijote y Sancho las dos vertientes espirituales más profundas que se debaten en la conciencia humana. Con el **Quijote** sucumbe toda una importantísima fase de la historia universal y se inicia la ruta de la edad moderna, tan llena de angustias.

La crítica tradicional en torno a nuestro libro ha venido subrayando dos direcciones importantes: una, el ver la obra en relación con el ambiente literario en que surge y con la finalidad que Cervantes declara en el prólogo de la misma, es decir, la de poner fin a los libros de caballerías; y otra, la de considerarla como algo transcendente, sin finalidad inmediata concreta, una definición del hombre capaz de ajustarse a todas las latitudes de la sensibilidad humana. La primera postura de la crítica ha perdido actualmente todos los adeptos. Cuando un sabio como Menéndez Pelayo, según vimos, llega

a afirmar que más que un libro de antítesis es la apoteosis de los libros de caballería que entonces existían, y nos habla de una creación llena de serenidad en torno al tema de la inmortalidad que acucia a todos los seres, está poniendo el dedo en la llaga. En un pensamiento como éste se concluye la erudición, que tanto mal hace a ciertos autores, y se da paso a la interpretación. Tal vez la primera intención de Cervantes fuese decapitar el tema de la caballería andante, tan distante ya de la realidad aparente española de su tiempo — que no de la realidad subyacente o del substrato espiritual del hombre hispánico —, que se recogía, fracaso tras fracaso, al humo del hogar, para soñar, con la mano en la mejilla y el codo en la rodilla, el sueño de un pasado de glorias efímeras pero fantásticas. Inmediatamente, sin embargo, percibiría el genio de Cervantes que había dado en el blanco, y estiró una obra que posiblemente había sido concebida como una novelita ejemplar a la manera de **El licenciado Vidriera**. Comprendió que la locura de Don Quijote es la de todos los hombres que “agónicamente” se esfuerzan por alcanzar metas supremas de idealidad a las que jamás la razón nos ayudará a llegar. Y sólo en la figura de un loco pudo haber encarnado Cervantes tal ideal, un loco que, como se percibe mejor a medida que la obra avanza, tiene mucho más de cuerdo que los considerados cuerdos por el vulgo.

Se ha hablado mucho de la locura de Don Quijote. Pero examinada a fondo, ¿tal locura es verdadera? A ella se refieren los personajes que se topan con él en las ventas y caminos. Mas estos personajes suelen ser transposiciones de un estado de cordura común y materializada que jamás podrán entender lo que rebasa de las superficies terrenas. Todos los personajes de la obra representan la encarnación del vulgar sentido común, mientras Don Quijote, el más importante de todos, se alza majestuoso por encima de tal sentido ofreciéndonos la dimensión de un sentido diferente, individualizado, único, que se eleva de lo vulgar a lo trascendente, en un plano de ideales que extravasan lo material y la lógica de lo más estrechamente terreno.

Los españoles del siglo de Cervantes no percibieron la grandeza de esta obra. No podían entenderla, porque surgía desde dentro de su fracaso. En el siglo XVII, los españoles se reían con las locuras del héroe. Las 23 ediciones que circularon entonces muestran cómo el **Quijote** se impuso como obra de ficción, pero no como obra de la que se pudiera extraer la filosofía del hombre hispánico. El siglo siguiente, que es un siglo de revisión, cuando los espíritus sosegados se lanzan a la crítica, de poco le sirve a nuestro libro. Es cuando nacen los cervantistas, los comentadores eruditos, que exasperan a don Miguel de Unamuno, cervantistas que discurren durante todo el siglo XIX y que culminan en la figura de Rodríguez Marín. Pero si los españoles poca o ninguna luz proporcionaron sobre el **Quijote**, hubo quienes, extranjeros, sintieron temblar la honda emoción de vida que late en las páginas cervantinas. Los primeros que vislumbraron en la obra algo más que una parodia de los libros de caballería fueron los ingleses. En 1612, Schelton la traduce al inglés, aunque ya tenían conocimiento de ella los habitantes de las Islas Británicas. Durante todo el siglo XVIII los escritores ingleses la tienen presente en sus creaciones originales. Encontramos constantes alusiones a ella en Pope, Addison, Hume, Locke, Temple, Swift, De Foe y otros. Se hace entonces la traducción famosa de Moteux, y la de Jarvis, que se reproducen constantemente, hasta nuestros días. Y de Inglaterra parte una idea que va a ser constante luego en Unamuno: la de comparar a Don Quijote con Íñigo de Loyola. Cuando a De Foe se le critica de imitar a Cervantes, contesta que esto es más un mérito que una falta. En Francia, por el contrario, si bien es verdad que la obra se traduce y se edita constantemente, los más racionalistas la rechazan como cosa extraña. Sálvase La Fontaine, entre los pocos que se salvan en aquel tiempo, a quien le encanta la obra de Cervantes.

Fueron los alemanes los primeros que vieron en el **Quijote** algo mucho más poderoso que una sátira de los libros de caballería y pusieron a nuestro alcance las primeras sólidas interpretaciones transcendentales de la obra. Hubo escritor

alemán que llegó a hacer de ella su libro de cabecera, como **Wieland**, quien esto dice en carta a **Liemmermann**, en 1758. Y **Goethe** le decía a **Schiller**, en 1795: “Yo he hallado en las novelas de **Cervantes** un verdadero tesoro en donde al mismo tiempo hallo diversión y enseñanza”. **Federico Schlegel**, en 1797, al leer el **Quijote**, sufre una revelación; nos dice que siente a **Cervantes** como una plenitud clásica y moderna, como algo eterno, y pregona la universalidad de la obra y de **Cervantes**, poeta de una poesía eterna que une a todas las almas con lazos indisolubles. **Cervantes**, para él, es el genuino representante de su raza y de su siglo. En **Federico Schlegel** aflora, por primera vez, la interpretación del **Quijote** como obra dual, doble plano de las dos fuerzas poderosas de la vida, una, material, personificada en **Sancho**, y, otra, espiritual, en **Don Quijote**. La gran creación cervantina es para este excelente crítico alemán la primera novela europea, el ejemplo novelístico más alto del mundo. **Ortega y Gasset** ha pensado también que en el **Quijote** podemos encontrar la clave de toda la gran novelística contemporánea.

El interés por esta obra en España arranca del más importante cervantista del siglo XIX, **Díaz de Benjumea**. Para este autor, el **Quijote** es una producción necesaria en el pensamiento de **Cervantes**. Nos habla de **Sancho** como el **Don Quijote** del buen sentido, anunciando ya palabras como éstas de don **Miguel de Unamuno**: “Si, como dicen algunos, **Don Quijote** murió en España y queda **Sancho**, estamos salvados, porque **Sancho** se hará, muerto su amo, caballero andante”. **Díaz de Benjumea** es la piedra de toque del verdadero entusiasmo quijotesco en España cuando lanza estas palabras dignas del más entusiasta quijotista “Todo aquel que huya por un ideal, que sufra en la vida por amarguras y desengaños, piense en la figura de **Don Quijote** como prototipo de almas generosas y esforzadas”. Estamos a un paso de la crítica que en torno al **Quijote** van a levantar los escritores de la famosa generación de 1898. Y se alza **Ganivet**, que ve en esta figura un símbolo de los ideales hispánicos. “No existe en el arte español — dice el genial granadino — nada que sobrepuje al

Quijote, y el **Quijote**, no sólo ha sido creado a la manera española, sino que es nuestra obra típica, “la obra” por antonomasia, porque Cervantes no se contentó con ser un “independiente”: fue un conquistador, fue el más grande de todos los conquistadores, porque mientras los demás conquistadores conquistaban países para España, él conquistó a España misma, encerrado en una prisión”. Y después viene Unamuno, que escribe una serie de ensayos espléndidos sobre la obra, principalmente el titulado **Vida de Don Quijote y Sancho**, publicado en 1905, y que es una paráfrasis o comentario muy libre de cada uno de los pasos del libro, leído y sentido religiosamente. Y Ramiro de Maeztu, que amplifica observaciones del ruso Turgueniev. Y Azorín, que recorre los caminos que recorrió en sus aventuras el hidalgo manchego. Y Rubén Darío, que compone una letanía poética que es uno de los mayores monumentos de comprensión del mito quijotesco. Y así sucesivamente, hasta llegar a los críticos y filólogos de la escuela de Menéndez Pidal, como Américo Castro, que en 1925 publica su obra **El pensamiento de Cervantes**, importantísima para comprender la esencia de esta creación suprema.

“Por su forma, así como por su contenido — escribe Helmut Hatzfeld en su libro **El “Quijote” como obra de arte del lenguaje** — es el **Quijote** una acabada obra de arte. Don Quijote y Sancho Panza, en su manifiesta oposición, ponen ante los ojos una eterna antítesis llevada hasta los más mínimos pormenores, que aparece continuamente en una lengua que alterna las frases realistas con una jerga ironizante plena de humor, hinchada, toda ella imitada de las novelas de caballerías; entre descripción y diálogo, acción y contemplación, atisbos románticos y pinturas naturalísticas. Pero todas estas oposiciones hallan armonía y concordia en la honda humanidad en el sentir benévolo y comprensivo de Cervantes. El poeta está en medio de la obra y ensambla los floridos períodos del Caballero de la Triste figura con los torpes anacolutos del saber popular de Sancho”. Cervantes ha asimilado los más diversos y sabrosos procedimientos expresivos de la mejor literatura española anterior a él y nos ha dado en el **Quijote**

una obra de síntesis, de gran sabiduría y honda humanidad, en la que se dan la mano los más diferentes caminos de ensayo de la formación espiritual y estética de España. Américo Castro ha querido ver, en una obra reciente sobre Cervantes y las letras españolas, y lo ha demostrado con clarividencia absoluta, que toda la literatura española, desde el **Poema del Cid**, compuesto durante el segundo cuarto del siglo XII, nos señala el blanco que necesariamente tendría que alcanzar Cervantes. Es decir, “en el arte de Cervantes culminan las formas de expresión, las posibilidades y preferencias del vivir hispánico, que, por sendas rectas o torcidas”, se habían dibujado desde el principio de esta literatura. El **Quijote**, pues, es la cumbre de este desarrollo. Nada comparable se llevará a cabo después, aun reconociendo las extraordinarias experiencias que en su tiempo llevaron a cabo hombres como Lope de Vega, Góngora, Tirso, Calderón y Quevedo, escritores universales, y en nuestros días los escritores de la generación del 98, con Unamuno, Baroja, Machado y Valle-Inclán a la cabeza.

INTRODUCCIÓN A LOPE DE VEGA

"...he (Lope) gave Spain her dramatic literature and from Spain Europe derived her modern theatre".

EZRA POUND, *The Spirit of Romance*. Norfolk, Connecticut, J. Laughlin, 1952, pág. 181.

Guardadas las debidas proporciones y la relatividad de los fenómenos, hacer una introducción a Lope de Vega es tarea tan pesada como hacer una introducción a la naturaleza misma. Y más si sabemos que este autor, al que Cervantes calificó de monstruo, por la abundancia y fuerza de sus producciones dramáticas, es una naturaleza poética de tan gigantescas proporciones que aún no ha nacido mortal que se le iguale. Todo en él es extraordinario, y sus contemporáneos se dieron cuenta de ello. Desde su nacimiento hasta su muerte. Su vida y su obra. Sus amores y sus odios. Sus constantes pasiones eróticas y sus crisis religiosas. Joaquín de Entrambasaguas, su más erudito biógrafo, ha llegado a la conclusión de que la psicología de Lope no halla comparación en la Historia. En pocos hombres el vivir y el escribir han formado tan dinámica trabanzó como en éste. Gómez de la Serna vio esto de la siguiente forma, que nos explica el resultado: "Al reunir dos vidas en la sola figura de un escritor, la vida de su vivir y la vida del escribir intoxicado, sucede en Lope que lo primero que hay que destacar es que de esa dualidad brota el prodigio".

Observen ustedes que apenas hemos comenzado y, como sin querer, se han amontonado ya algunos de los tópicos que más frecuentemente se le aplican al escritor madrileño. Desearíamos esquivar la famosa frase de Cervantes, pero fue la primera que se nos echó encima; o los adjetivos aumentativos que, en verdad, le caen pequeños al poeta. Y es que las medidas tradicionales nos resultan estrechas para abarcarlo. El

único recurso que nos restaría sería el que usaron sus propios contemporáneos cuando, al calificar por buena o sublime cualquier cosa, decían: es una cosa Lope. Porque sólo el propio poeta nos puede dar la dimensión de su persona, lo que, por otro lado, no es ninguna exageración, sino una verdad crítica que no va a encontrar opositores.

Dónde termina la poesía y comienza la vida, o viceversa, es algo difícilmente explicable en Lope. A todos sus críticos les ha perturbado el misterio. Amado Alonso explica esta simbiosis en uno de los capítulos de su libro **Materia y forma en poesía**. “Los ideales poéticos — dice — logran constituir un motivario de conducta vital en aquel rico temperamento, y, por el otro lado, ninguna experiencia importante de su vida le parecía íntegramente vivida, si no la elevaba a experiencia poética”. José Fernández Montesinos, el mejor conocedor de su lírica, así se expresa: “Si la biografía de Lope constituye el más atrayente capítulo de nuestra historia literaria clásica es justamente porque en todos sus momentos refleja una existencia de artista — conversión del dato real en creación —. No hay otro gran poeta español cuya biografía nos revele de modo tan instructivo este proceso de transformación de las flores de la vida — ardientemente gozadas — en mieles de arte eterno”. Y conviene dejar claro este aspecto, porque, de lo contrario, no entenderíamos la substancia de la naturaleza lopesca: que vida y poesía se condicionan de tal forma que en ningún instante se da la una sin la otra. Su vida es poesía vivida. Su poesía es vida cantada.

Un hombre que escribió, según confesión propia, mil quinientas comedias (de mil ochocientas habla su discípulo Pérez de Montalbán), siete novelas, tres poemas didácticos, nueve poemas épicos e innumerable cantidad de poesías líricas y tuvo tiempo, además, para adquirir una gran cultura, que sabe disimular bajo el velo de la creación, y que vivió la vida, en todas sus direcciones, como nadie vivió vida alguna, necesariamente tiene que ser un prodigio, un caso de excepción, un ser teratológico. Lope se abandonaba a la vida con el mismo ímpetu con que se abandonaba a la poesía, en una entrega

total, sin precedentes ni consecuentes no sólo en la literatura española sino en la universal. Le enhechizaba vivir como le enhechibaza poetizar la vida. Y hoy llegamos a la conclusión, y lo decimos plenamente convencidos, de que quien desee tener un conocimiento absoluto de esta vida puede permitirse el lujo de despreciar los más serios estudios eruditos en torno de ella, que son ya muchos y algunos hermosísimos, como los de Rennert y Castro, Vossler, Entrambasaguas, González Amezá y Sáinz de Robles, y dejarse arrastrar por el torrente de su creación poética. No se hallará documento más hermoso sobre la misma. Porque no hubo momento de esta vida que no tuviese su plasmación artística. Parece que a Lope le empujaba a vivir más, cada vez más y más intensamente, el anhelo de crear.

Él mismo nos cuenta las circunstancias de su nacimiento, primera aventura que vive antes de abrir los ojos a la luz del día. Sus padres bajan de la montaña a la Corte, entonces en Valladolid. Y hacia Madrid, centro reciente de la capitalidad de España, le arrastra al padre del Fénix un amor adulterino. Doña Francisca Hernández, la esposa, le sigue celosa:

**Hicieron amistades, y aquel día
fue piedra en mi primero fundamento
la paz de su celosa fantasía.
En fin, por celos soy, ¡qué nacimiento!
Imaginadle vos, que haber nacido
de tan inquieta causa fue portento.**

El portento se dio el día 25 de noviembre de 1562, hace ahora exactamente cuatro siglos. Fue un niño prodigio. Lo dice su discípulo Montalbán y él no presume menos de ello en *La Filomena*:

**Pero antes de esta edad, en la más tierna,
cuando la sangre a la razón gobierna,
y a los cantores grillos
cogidos en los trigos
cárceles fabricaba,
versos sin forma en embrión brotaba.**

A los doce años traduce el poema de Claudiano, **De raptu Proserpinae**. Y si damos crédito a Montalbán, a los cinco ya leía en latín y en romance. A los once y doce años escribe las primeras comedias:

**de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.**

Estudia en la renacentista universidad alcalaína y no sabemos si llegó a bachillerarse, como él dice. A los diecisiete años comienza su vida amorosa. En la **Dorotea**, obra bellísima, en que la gravedad de la senectud y la gozosa alegría de vida de la juventud se dan las manos, rememora este episodio. La **Marfisa** de la poesía se llamaba María de Aragón, hija de unos panaderos de la Corte. Y con ella tuvo relaciones íntimas. Fruto de las mismas fue un hijo, pero cuando Lope se entera del embarazo huye a Salamanca. Cínicamente altera la verdad en **La Dorotea**:

Criámonos juntos Marfisa y yo, como otras veces habéis oído; y aunque es verdad que fue el primer sujeto de mi amor en la primavera de mis años, su malogrado casamiento y la hermosura de Dorotea me olvidaron a un tiempo de sus méritos, como si jamás la hubieran visto mis ojos.

La **Dorotea** no es ni más ni menos que Elena Osorio, la cómica que le trajo cinco años por la senda pasional de la amargura. A ella le entrega su amor tumultuoso y le transforma en musa de su poesía, al mismo tiempo que goza, ella y los suyos, los regalos económicos de la copiosa producción teatral del Fénix. Elena estaba casada, pero esto no tenía importancia para Lope. El marido estaba siempre ausente e iba a morir en las Indias. Lope era un hombre sin prejuicios. Estos amores fueron tempestuosos. Cinco años de riñas constantes para gozar en éxtasis las paces alternadas. Toda la Corte se entera, porque el poeta poetiza cada uno de los episodios venturosos o desventurosos de esta vida. Pero riñe definitivamente con ella y su familia y propala por Madrid unos

libelos difamatorios contra estos cómicos, que le cuestan el destierro. Diez años fuera de su querida Madrid. Mas no se arredra. Viola su destierro antes de comenzarlo y rapta a la hija de un honrado escultor de la Corte y sobrina de un rey de armas de Felipe II: doña Isabel de Urbina, que se casa con ella por poderes y con la que vive en Valencia rodeado de célebres dramaturgos, como Tárrega y Guillén de Castro, que le siguen en sus innovaciones entusiasmados. Deseoso, tal vez, de lograr el perdón de la justicia, se embarca en la Armada Invencible, que el 29 de mayo de 1588 levó anclas en el puerto de Lisboa. Su mujer le despide acongojada, como nos cuenta el hermosísimo romance que comienza: **De pechos sobre una torre**. Vencida la Invencible, torna a Valencia, se hace perdonar de su esposa, que le da un hijo, o una hija mejor dicho. Transcurridos dos años, fija residencia en Toledo, y sirve al Marqués de Malpica, por muy poco tiempo. Entra al servicio del Duque de Alba, que a la sazón andaba enredado en amores con una dama toledana, llamada poéticamente **Narcisa**. Parece que Lope le sirvió de tercero en tales amores, menester que siempre supo llevar tan bien a cabo, como nos lo muestra su servidumbre para con el Duque de Sessa, el "sin seso", como le llamaron los enemigos del Fénix. Se instala con su familia en la casa ducal de Alba de Tormes, a diecisiete quilómetros de Salamanca, y allí vive algunos años de paz y de fecundidad, cortados por la muerte de su primera hijita, Antonia, a la que sigue la muerte de la madre, a principios de 1595, de sobreparto de su hija Teodora. Nada más tenía que hacer ya en Alba, y parte para Madrid, con una hijita de días, deseoso de alcanzar el perdón de los Velázquez, padres de Elena Osorio. Lo consigue fácilmente, tal vez debido a la fama que por aquella época ya rodeaba al dramaturgo. La primera noticia de Lope nuevamente en Madrid nos la ofrece un epígrafe de un inventario de causa criminal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, que dice: **Causa contra Lope de Vega por amancebamiento con doña Antonia Trillo**, una hermosa viuda, a la que él alude ligeramente en algunos sonetos y en algún pasaje de **El peregrino en su patria**. La

prohibición de las representaciones teatrales hecha por el rey con motivo del fallecimiento de la infanta doña Catalina Micaela hace que nuestro poeta pase ciertas privaciones y muchos han pensado que esta fuera la causa de su segundo matrimonio, con doña Juana de Guardo, hija de un abastecedor de carnes y pescados. Tal casamiento hizo que sobre Lope se volcasen las más feroces sátiras de sus enemigos envidiosos, entre los cuales destaca Góngora, que no le perdonaba a Lope su fama y que, según algunos, escribió el **Polifemo** y las **Soledades** para emularlo. Doña Juana de Guardo, sin embargo, tierna y amante esposa, no podía ser otra cosa sino eso: una tierna esposa, y Lope, hombre de fuertes pasiones, se desequilibra y busca el amor-pasión. Lo encuentra, a partir de 1602, en Micaela de Luján, o tal vez antes. Micaela de Luján, que va pasar a ser la **Camila Lucinda** de tan extraordinarios sonetos como le dedica, estaba casada con un tal Diego Díaz, que vivía en el Perú, donde murió. Pero ya vimos que esto de estar casada no importaba. Ama Lope a Micaela apasionadamente y a partir de este instante se van a simultanear todos los años los hijos de las dos amantes, de la esposa y de la amante. Gran parte de la dimensión lírica de Lope nos la explican, mejor que nada, los poemas que le inspira su **Camila Lucinda**. Entra al servicio del séptimo conde de Lemos, al lado del cual hace un poco de todo y con el que marcha a Valencia para recibir festivamente a los archiduques Margarita y Alberto de Austria, futuros consortes de Felipe III y de la infanta Isabel Clara Eugenia, respectivamente. Lope es el más febril organizador de los festejos en Denia, preparados por el marqués de Denia y duque de Lerma y compone una pomposa relación de los mismos, en octavas reales. De la estancia de Lope en Valencia queda un hijo, Fernando Pellicer, de no sabemos qué beldad mediterránea. La falta de espacio y tiempo nos obliga a resumir cada vez más su vida, de la siguiente manera: más amores, más hijos. ¿Cuántos hijos? ¿23, 26, 30? Sólo con Micaela de Luján tuvo siete. En 1607 desaparece esta dama de su vida y entra al servicio del Duque de Sessa, su favorecedor hasta el fin de sus días. Son importantísimas las car-

tas, innumerables, que este Duque coleccionó de Lope y que representan el mejor documento para el conocimiento de los 25 últimos años de la vida del Fénix. A través de ellas conocemos los avances de su producción dramática y lírica en estos años, sus emociones e intranquilidades, sus luchas y escasos momentos de sosiego. Reune en su casa definitiva de Madrid, tan bellamente reconstruída por dentro y por fuera por don Ramón Menéndez Pidal, a los hijos de sus mujeres, algunos de los cuales se le van yendo, causándole transtornos extremos. Pero ninguno tan grande como el que le causó Carlos Félix, que le motivó una de las más bellas elegías que hoy se conocen en la literatura española. Doña Juana de Guardo no le sobrevive mucho tiempo y se lleva tras de sí la hija que paría, Feliciana. Lope, entonces, decide hacerse sacerdote. Recibe las órdenes mayores en Toledo y celebra jubilosamente la efemeride al lado de una famosa cómica su amiga, Jerónima de Burgos, a la que dedicó la bellísima comedia titulada **La dama boba**. El sacerdocio se inicia sacrílego, pero Lope no podía dominar los instintos de la pasión. Y su verdad religiosa es, sin embargo, gran verdad. Ahí está el contraste y la paradoja del monstruo. Ahí están sus bellísimos sonetos religiosos, de sublime misticismo, que nos lo prueban, como el que dice, a título de ejemplo:

**¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado,
y cuántas con vergüenza he respondido,
desnudo como Adán, aunque vestido
de las hojas del árbol del pecado!**

**Seguí mil veces vuestro pie sagrado,
fácil de asir, en una cruz asido,
y atrás volví otras tantas atrevido,
al mismo precio que me habéis comprado.**

**Besos de paz os di para ofenderos,
pero si fugitivos de su dueño
yerran cuando los hallan los esclavos,**

**hoy que vuelvo con lágrimas a veros,
clavadme vos a vos en vuestro leño
y tendréisme seguro con tres clavos.**

Los años que van de 1610 a 1614 fueron años duros para el poeta sacerdote. Cayendo y levantándose, el genio se dilata entre angustias. Un loco amor le vence, que comienza mal y acaba pronto, el de la **loca** Lucía de Salcedo, hija y nieta de cómicos. Hasta el duque de Sessa le reprende por el hecho. No le caía bien a un cura andar en correrías amorosas por las ciudades españolas. Y en 1616 concluye esta aventura. Para empezar otra más grande y trágica. En la vida de Lope, cuando termina una mujer otra comienza. Pero él no las abandona. No es ningún don Juan que goza el perfume de un momento y busca nueva flor a que acercarse. Ya se ha probado que Lope no es don Juan. Sus amores acaban o por muerte de las esposas o por cansancio natural y desvío de las amantes. La aventura que se avecina, la más intensa y angustiante, por ser la más sacrílega, sólo va a terminar con la muerte. Aparece en su vida, radiante de juventud y de hermosura, doña Marta de Nevares. Lope, mucho más viejo, no se arredra. Tiene bríos juveniles. Ella estaba casada con otro viejo, “que comienza a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies”, como confiesa el Fénix. En una gran cantidad de poesías y en cincuenta cartas nos ha contado la historia de estos amores, blanco de innumerables comentarios y sátiras de sus enemigos. La de Góngora no podía faltar, y así juega con los nombres de Lope y Marta de Nevares:

**Dicho me han por una carta
que es tu cómica persona
sobre los manteles mona
y entre las sábanas Marta.**

**Agudeza tiene harta,
lo que me advierten después,
que tu nombre del revés,
siendo Lope de la haz,**

**en haz del mundo y en paz
Pelo de esta Marta es.**

La conoció el poeta en una fiesta. Pero lo peor aquí es que el marido, Roque Hernández, no andaba por las Indias, como los maridos de las otras. Al principio le fue difícil a nuestro hombre permanecer junto a su dama, pero una fingida dirección espiritual vence la barrera y al propio Roque Hernández se la pegan en su propia casa. Poco a poco van otorgándose otros favores. Doña Marta pide al Consejo el divorcio, por malos tratos del marido, lo que consigue, según se lee en una carta de Lope. A pesar de ello, continúa viviendo con el marido, aunque ahora éste cierra los ojos a la realidad. Amarilis, que este era el nombre poético de doña Marta, queda embarazada y el fruto, una hija, Antonia Clara, se lo cargan al haber de Roque Hernández. Los adúlteros y sacrílegos amantes no tardan en regocijarse por la muerte del paciente marido, que se da a fines de 1618, y doña Marta pasa a vivir a la casa de Lope, en donde la reciben Lope, Marcela y Lope Félix, hijos de Micaela Luján, Feliciano, hija de doña Juana de Guardo, y la recién nacida Antonia Clara, la vengadora. Las guerras literarias recrudecen y la envidia cerca cada día con más furia a nuestro poeta. Son años de ataques y defensas y años de sus mejores creaciones dramáticas. Los últimos diez años del Fénix van a estar ennegrecidos por las desdichas. Doña Marta va perdiendo la vista. La pierde por completo. Y después enloquece. Y muere. Su hija, Marcela, que heredó el estro poético del padre, se le mete monja. No le quedaba en casa otro consuelo sino su hija Antonia Clara y un pequeño jardín, que amorosamente regaba todas las tardes. Pero una de estas tardes, cuando Lope llega, se encuentra con la casa vacía. Su hija había huído con un Tenorio. Don Agustín González Amezúa, trabajando en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional, encontró uno de 1635, que se refería a la muerte del poeta. Al margen de esta hoja, copiado de la misma letra, pudo leer: "Lope murió de pena

de que Tenorio le sacó una hija". Jamás pudo haber pensado nuestro poeta que le hiriesen con sus propias armas.

Toda esta vida, tan intensa, de la que aquí sólo hemos podido dar un pálido resumen, donde no todo hemos puesto, la va recreando poéticamente el Fénix. Pero hay más. Su dilatada pupila no deja escapar nada. En su producción vibra, activa, toda la España de su tiempo, todo el Madrid de sus años, toda una tradición castellana y campesina de hidalguía patriótica y moral. Pedro Henríquez Ureña, tan excelso crítico, escribe en su obra **Plenitud de España**: "Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca. Caben la tierra y el pueblo en la obra vasta, mundo de luz sin contrastes de sombra. España vive allí en pura inocencia, lejos toda sospecha de caída, toda vacilación sobre su grandeza y su triunfo eterno. El mundo todo vive la perfección: si el hombre individual peca, si la sociedad comete errores, la divinidad todo lo repara y endereza. No hay interrogaciones, no hay dudas". Todo esto lo ve poéticamente jubilosamente activo. Y toda esta materia se transforma en teatro.

Considerado como poeta lírico, Lope de Vega nos ha legado un montón de creaciones que se levantan a inmensa altura en un tiempo en que vivían y creaban los grandes ingenios de nuestro Siglo de Oro: Cervantes, Góngora y Quevedo, entre otros, cuyas producciones no empalidecen en ningún instante a las del Fénix. Podrán estar preñadas de mayor melancolía, o cinceladas por la pericia del orfebre que hace brillar lo infinitamente complicado, o cargadas de angustiantes y desgarrados relámpagos, pero nunca respirarán esa alada gracia vital que engrandece hasta lo trivial e insospechado. El madrileño apasionado cantó en todos los metros, cultos y populares, desde la seguidilla hasta la heroica octava, pasando por el romance, tan de su predilección en su primera época y en el teatro. De los romances que compuso durante su juventud ha dicho Montesinos que forman una **Dorotea** sentimental. Lope, como dijimos, ha poetizado todos los instantes de su vivir. Cualquier epi-

sodio, por insignificante que parezca, merece ser recreado poéticamente. Era tan intenso su anhelo de vivir, de vivir más, cada vez más, que la poesía le conduce a prolongar, en un grito jubiloso, lo vivido, triste o alegre, transcendente o despreocupado, en una doble espesura existencial, lo que nos le transforma en un poeta con características románticas. Como propugnador de un arte romántico lo ha visto también Montesinos al analizar los romances de su primera época. Si tiene altos y bajos en su creación total esto hay que explicarlo por la exuberante cantidad de piezas que nos lega. Pero, a pesar de ello, podemos todavía quedarnos con un grueso manojo de poemas bellísimos en que uno no sabe qué admirar más, si la riqueza de las intuiciones o el poderío de la expresión. De sus **Rimas** se pueden sacar más de cien sonetos antológicos, de temas históricos, míticos, en que los elementos sensuales resplandecen con características reveladoras de lujosas anticipaciones parnasianas; o una colección de temas amorosos tocados con tan sutil gracia y sentimiento que nos lo transforman en uno de los poetas universales que más honda comprensión del amor humano han poseído. Veamos, como ejemplo, uno de los más conocidos, dedicado a Micaela Luján:

**Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuélele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.**

**Con un suspiro a la ocasión tardía
tendió la mano, y no pudiendo asillo,
dijo (y de las mejillas amarillo
volvió el clavel que entre su nieve ardía):**

**“¿Adónde vas, por despreciar el nido,
al peligro de ligas y de balas,
y el dueño huyes que tu pico adora?”**

**Oyóla el pajarillo enternecido,
y a la antigua prisión volvió las alas:
que tanto puede una mujer que llora.**

¿Y qué se dirá de sus **Rimas sacras**? Cuando en estos sonetos habla Lope de sí mismo y salen a flote sus pecados, sus caídas, acierta siempre, y se deposita sobre su cabeza la paloma del Espíritu Santo. Sólo en los grandes místicos brilló tan luminosamente la palabra poética. Véanlo:

**Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño:
Tú, que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos,**

**vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño
y la palabra /de seguirte empeño,
tus dulces silbos y tus pies hermosos.**

**Oyé, Pastor, pues por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres.**

**Espera, pues, y escucha mis cuidados...;
pero, ¿cómo te digo que me esperes
si estás por esperar los pies clavados?**

No resistimos a la tentación de traer una vez más la palabra de Fernández Montesinos, quien así se refiere a estos momentos de altísima poesía: "Sin las tristezas de la carne, el hastío de las pasiones o el terror del infierno, la **Llama de amor viva** o la **Noche obscura** seguirían siendo posibles en un espíritu tan sensible como el de San Juan de la Cruz; los sonetos de Lope no lo serían. Pero si esta poesía humana — tan humana como la erótica de las **Rimas**, de la que es reverso — no se inspira en emociones exquisitas de la conciencia religiosa, su acento pasional, su calor, su eficacia expresiva, le dan singular realce, y los sonetos sacros de Lope también se destacan en la lírica clásica como algo sin precedentes e insuperado, y la mayor insensibilidad religiosa y el mayor alejamiento de los ideales antiguos no debilitan la emoción con

que escuchamos el temblor de la voz de Lope, ahogada por las lágrimas al confesar sus culpas y proponer la enmienda”.

No es necesario, tras lo dicho, que hagamos referencia a muchos otros momentos de la producción lírica del Fénix, a esas espigas poéticas populares que se le caen de sus manos, campesinas y ennoblecen su teatro, en que fue maestro insuperable, como canciones de mayo, canciones de siega, canciones de vareadores de olivas. Ni que nos prolonguemos por más tiempo recordando los momentos felices de sus mejores églogas o de sus elegías, principalmente aquella joya a su hijo Carlos Félix, insuperable de emoción, que nos hace verter lágrimas sinceras por la sinceridad con que está escrita y la carencia absoluta de artificialismo y retórica. En fin, que la poesía de Lope todavía tiene mucho que decirnos.

Considerado como dramaturgo, ya sabemos que a él se le debe la creación del teatro nacional. Lope comprendió que había llegado el momento del teatro y supo llevar a cabo lo que sus predecesores estaban adivinando, principalmente un Gil Vicente, un Juan de la Cueva y un Lope de Rueda. Reunió toda aquella materia tradicional y popular aún informe y, sin atenerse a los fríos razonamientos de las preceptivas aristotélicas, dio el salto que su pueblo esperaba, creando un teatro eminentemente popular, que respondía a lo que todos, desde las clases más altas hasta el vulgo, solicitaban. A Lope le cupo la gracia de adivinar y concretar las aspiraciones dramáticas de sus conciudadanos. Y en sus dramas y comedias eleva a categoría estética el fondo de los anhelos populares castellanos. Deja de lado el teatro antiguo e inaugura el camino del drama nuevo. Don Ramón Menéndez Pidal, en su estudio sobre el **Arte nuevo de hacer comedias**, ha dicho lo siguiente: “Lope, perdido el respeto al Aristóteles de los comentaristas, no se desvela sobre las páginas de las poéticas al uso, sino que quiere crear la nueva poética desentrañándola del gran libro invisible que la sensibilidad moderna le pone delante de los ojos”. Esta poética invisible, que tan agudamente ha analizado Vicente Gaos en uno de sus últimos libros, nos da la clave de su teatro.

La poética invisible del drama lopesco consiste en dar relieve dramático al hombre de su tiempo. Por eso no lo encierra, como hacían los dramaturgos clásicos franceses, entre cuatro paredes, sino que lo planta en un escenario ancho y libre, con escapes, para que la imaginación del espectador actúe y complete el cuadro. La dramaturgia francesa nos plantea los problemas, generalmente pasiones que se pueden desarrollar en cualquier escenario del mundo, porque, sin ser concretas, pretenden tener validez universal, y los va meticulosamente analizando, en una gradación creciente que engendra la tensión trágica en el espectador, hasta resolver de una manera lógica la dicotomía. El teatro de Lope de Vega es diferente. Le interesa, en primer lugar, la acción. Y como aquello de las tres unidades le parece demasiado convencional, se ríe de ellas, con un regusto romántico. Este teatro no podría nunca haber sido popular si Lope no hubiese dejado una serie de puntos suspensivos al criterio del pueblo. Esta acción, acelerada por la plasticidad pictórica de las palabras, tiene con frecuencia su clímax trágico en una breve cancioncilla popular, en la que el poeta se ha inspirado, como sucede en **Peribáñez**, o en **El Caballero de Olmedo**, fascinante y llena de misterio y sugerencias, o en uno o dos sonetos o romances, que saltan de improviso, como pilares de sustentación dramática. Y es porque el elemento lírico tiene su peso dramático, que él supo adivinar. Lope, de la misma manera que supo poetizar la vida, supo también dramatizarla, y por eso muchas de sus obras, como en el teatro inglés, se inspiran en la propia vida circundante. La tradición le inspira dramas rurales, campesinos, en que los valores morales del hombre de la tierra se sobreponen, como norma de conducta vital que Lope aconseja a los españoles, a los despóticos y corruptos sistemas de los nobles. El labrador cuenta siempre con el apoyo del rey, máximo justiciero. La trilogía soberana de este tema nos la ofrece en sus obras **Fuenteovejuna**, **El mejor alcalde el Rey** y **Peribáñez**. Así se refiere a la primera Menéndez Pelayo: "El genio, otras veces tan dulce y apacible de nuestro poeta, se ha identificado maravillosamente con las pasiones rudas, sel-

váticas y feroces de aquellas muchedumbres; y ha resultado un drama lleno de bárbara y sublime poesía, sin énfasis ni retórica, ni artificios escénicos; un drama que es la realidad misma brutal y palpitante, pero magnificada por el genio histórico del poeta, a quien bastaría esta obra, sin otras muchas, para ser contado entre los más grandes del mundo. En **Fuenteovejuna**, el alma popular que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy el estreno de un drama así provocaría una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene, enteramente inofensivo en Lope, pero que, transportado a otro lugar y tiempo, explica el entusiasmo de los radicales de Rusia por una obra como esta”.

Madrid, eje importantísimo en su vida y en su obra, le inspira, por otro lado, una serie de comedias ingeniosísimas, que son las comedias urbanas, en donde saltan muy variados tipos psicológicos. Pero aunque el escenario no sea el de la reciente capital de España, en todas sus comedias de costumbres es el espíritu de Madrid el que late, como nos lo muestra **El anzuelo de Fenisa**, cuya acción se desarrolla en Palermo. Lope no consiguió ver las cosas sino a través de un prisma español y madrileño. Se le ha tachado al Fénix muchas veces el no saber construir perfilados caracteres, lo que no es muy verdadero. Tanto en sus dramas históricos y rurales como en sus comedias urbanas nos sorprenden caracteres vigorosos, sólidos, bien dibujados. Sirvan de ejemplo Sancho y Don Tello, de **El mejor alcalde el Rey**, Sancho Ortiz de las Roelas, de **La Estrella de Sevilla**, el Infanzón de Illescas, de **El Rey Don Pedro en Madrid**, una de sus obras más románticas, los protagonistas de **Peribáñez**, Fenisa, de la comedia más arriba citada, los tipos galantes de **El acero de Madrid**, los de **La dama boba** y esa personificación del “beatus ille” horaciano que es Juan Labrador, de **El villano en su rincón**. Lo que sucede es que Lope los dibujaba a grandes rasgos, ofreciéndonos únicamente los más sobresalientes y característicos. El público de

su tiempo no habría tolerado mayor detenimiento. ¿Alguien puede pedir más a un autor, en lo que a caracterizaciones se refiere, que lo que Lope ofrece en **Peribáñez**, por ejemplo, cuando Casilda, su esposa, nos lo pinta?

Se le ha tachado también otra falta, más grave aún, que es la de improvisación y falta de pulimento de sus obras. Nada más errado, y generalmente quienes así piensan son aquellos que, situados ante centenares de comedias, achacan a todas los defectos de algunas. Lope no fue un improvisador a ciegas. Fuen un temperamento dramático espontáneo y natural, pero con conciencia plena de su misión de escritor. A pesar de su exuberante producción, inigualable por la postura humana común, sabemos que leía y releía sus originales y tachaba y corregía, a la busca de la perfección. Claro que no hay que juzgarle por el numero considerable de comedias con que, para satisfacer las necesidades del día y las de las compañías que se lo solicitaban, enriquecía los tablados deseosos de ver cada día una cosa nueva. Tenemos que juzgarle por aquellas obras que él mismo dio a la imprenta, con conciencia de que a partir de ese momento no serían deturpadas por actores y directores. Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano, que han estudiado detenidamente las afirmaciones del poeta sobre preceptiva dramática, demuestran, con abundantes documentos textuales, que Lope no escribía al tuntún, dejándose arrastrar exclusivamente por los impulsos momentáneos o por la inspiración; han demostrado que Lope tenía un “arte” depurado, que sabía construir sus obras, arte al que él alude siempre que se le ofrece oportunidad. ¿Podría alguien tacharle algo a Lope, desde el punto de vista de la construcción escénica, en las obras que hace un instante citamos? Son comedias redondas, sabiamente estructuradas, en que los elementos más diferenciados y peculiares del teatro se combinan con perfección: el humor está en su lugar, el elemento lírico aparece a tiempo, el lenguaje se ajusta a los tipos y caracteres, la acción nunca es lánguida como para producir el hastío ni tan acelerada que nos confunda, aunque generalmente el desenlace se precipite, los diálogos son precisos y a través de ellos nos situamos en

los diferentes escenarios de la acción. La intriga secundaria, cuando existe, refuerza la central. No nos olvidemos, por otro lado, de que el único juez de Lope era el pueblo, a diferencia del juez del teatro francés, que era la aristocracia, y esto lo afirma Morel Fatio, lo que es verdad.

En una palabra, “a través de todo lo indicado — escribe Valbuena Prat en su **Historia del teatro español** —, podemos explicarnos, en gran parte, el prodigio del “caso Lope”, como una adecuación entre su vida y las esencias de su poesía lírica y su teatro. Lo intenso de la biografía del amor y dolor, descubre los fundamentos de la obra. Tuvo el poeta la única sinceridad de dejar las cartas boca arriba. Quizá el caso semejante más patente y claro habrá sido el de Goethe. Pero el gran alemán penetraba de lleno en el Romanticismo. Lope se adelantó siglos a lo más importante de la literatura contemporánea. El saber poner el **yo** en el centro de todas las cosas. Hoy, que después de haber querido desprestigiar al siglo XIX en cuanto romántico, una generación aséptica y “pura”, nos damos cuenta de que la verdadera palabra sale del corazón; y que después de científicismos objetivistas, es lo “personal” el fundamento del gran templo de la creación; después de mil vueltas al pensamiento deshumanizado, el gran torcedor filosófico de nuestro tiempo se llama “existencialismo”. Y la literatura se impregna de complejos y angustias, y penetra sin miedo en el recinto de la intimidad, que se quiso cerrar con siete llaves. El poeta baja al abismo, y espera una voz que baje de las estrellas. Como Lope. Por esto, en su “subjetivismo”, que explica todo, se revela el Fénix, casi sin decoro, en las cartas, en los sonetos, en sus aventuras y alusiones... Porque él siente a toda España, a toda su Historia, y al panorama del mundo y de las modas en función de su yo. Pero como las claves íntimas del amor y el dolor laten en todos los hombres, su personalismo parece objetivo, y que se encuentra fuera de él. Pero en los más universales casos, Lope hombre está viviéndose a sí mismo”.

Afortunadamente, van ya situándose al margen las posturas parciales de críticos extranjeros — y de algunos ingenuos

españoles —, superficiales conocedores de la realidad literaria, que no supieron o no quisieron ver en las manifestaciones artísticas de España otra cosa sino el producto de un genio limitado y centrípeto, exponente de realismo y de populatismo, incapaz de alzarse, por eso mismo, a las cimas de lo universal y moderno. Y es que, hasta no hace muchos años, a lo universal y moderno no se ascendía a través de lo popular, sino a través de lo selecto, aristocrático y racionalista.

Las preceptivas al uso habían diseñado unos cuantos patrones inmutables, principalmente las francesas, y nadie podía aspirar a lo transcendente si cerrarse con seis llaves los preceptos, si dejase de la mano aquel espíritu de selección y de pulcritud que predicaban. Establecida la norma, el canon, se hacía necesario seguirla si se quería superar el instinto o la pasión. Pero hemos ido viendo, desde el Romanticismo — del que el Barroco español es una anticipación fascinante —, que las cárceles racionalistas le son estrechas al hombre moderno, que hoy nadie puede andar con las muletas de Aristóteles, ni pensar más en lo acabado y perfecto, como Apolo. Las preceptivas, en tesis, y paradójicamente, suelen ser creaciones “a priori”, y el arte “a posteriori”, pero no de las preceptivas, sino del hombre, materia prima de la creación.

Preguntámonos, pues: Cervantes, Shakespeare, Goethe y Dostoiewski — por citar cuatro genios modernos y universales, poderosas fuerzas de la naturaleza y no del arte, en lo que esta palabra encierra de preceptivo —, ¿habrían sido más transcendentales si hubiesen despreciado la fuerza natural de sus ingenios y se hubiesen dejado arrastrar por los imperativos racionalistas de cualquier estética preconcebida? Si borrásemos de Dostoiewski o de Cervantes la huella diferenciadora, la voz de la tierra, la circunstancia inmediata motivadora, la conciencia de la raza, el instinto natural de lo profundo, y nos quedásemos con las resultantes externas del arte, ¿continuarían representando para los hombres de hoy todo lo que en verdad representan? No, evidentemente, porque estos artistas son universales en cuanto lo son los pueblos que a través de ellos exprimieron el jugo del poderío nacional, coordinada imprescindible del espíritu humano en su totalidad.

Las expresiones universales que actualmente nosotros aceptamos con más gusto — y véase cómo apunta un nuevo concepto de lo clásico frente al tradicional de las Retóricas y Poéticas al uso — son aquellas que emanan de la naturaleza y no del arte; son aquellas que brotan de la propia tierra, como el árbol o la fuente, el torrente o la montaña; son aquellas que se confunden con la naturaleza misma, como el pueblo. Si se me permite situar la acción en el complejo literario del Brasil, dígaseme: ¿quiénes tienen más visos de universalidad, Machado de Assis, Graciliano Ramos y Carlos Drummond de Andrade — apegados a sus contornos, plantados en medio de sus circunstancias (como nos podría hacer ver la modernísima filosofía de Ortega), desplegando su **yo** a medida que le hieren más hondamente las realidades inmediatas y, por consiguiente, locales, y, por ende, brasileñas — o un Olavo Bilac, Julio Ribeiro y José Geraldo Vieira, expresiones estetizantes de tendencias cosmopolitas generalizadas? Quede ahí, bien abierta, la interrogación. Porque la respuesta hace ya tiempo que anda en todos los labios. Cuando un crítico como Antonio Cândido, en obra magistral, nos habla de la formación de esta literatura, se para en los momentos decisivos de diferenciación, en la expresión verdaderamente diferenciada, representada por una síntesis de tendencias universalistas y particularistas.

¡Estaría bien arreglado el genio de Lope de Vega si le aplicásemos el precepto dogmático de los críticos escolásticos, ya sean ingleses, españoles o, principalmente, franceses! La primera virtud del Fénix todopoderoso, “creador del cielo y de la tierra”, como le cantaba el credo de su época — pues nadie después de Dios creó más que él, añadiría con explicable orgullo Sáinz de Robles —, es la de no dejarse medir por nadie. Tanto su vida como su obra no caben en el pie, en la pulgada o en el metro. Y lo mismo les sucede a los cuatro genios más arriba citados, a cuyo lado se sitúa. Sólo una agudísima intuición de la vida y una carga poderosa de vivencias de la realidad pueden ayudarnos a comprender su obra. Y ni siquiera vale agarrarse a la propia poética que con el título de **Arte nuevo de hacer comedias** él escribió, tan signi-

ficativa desde otros puntos de vista. Lope, que se apoderó de la vida por derecho de conquista, de una manera total, como vio Karl Vossler, es una fuerza natural en cuanto lo es un pueblo, “porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana”, ha dicho don Miguel de Unamuno. Si la poesía es la eternización de la momentaneidad o del tiempo, como le gustaba decir al gran poeta Antonio Machado, nadie como Lope consiguió eternizar un momento tan denso de la historia universal como lo fue la España de su tiempo, o tan complejo, dinámico y contrastante, sin término medio jamás, como lo fue su propia vida. Y ahí están sus millares de obras para probárnoslo, principalmente sus poesías líricas, sus dramas y comedias. Lope sería el único escritor mundial cuya obra bastaría para formar una poderosa literatura nacional si España no tuviese otros autores que añadirle. No es anécdota de andaluz sino verdad que han proclamado los más cultos y serios historiadores extranjeros de la literatura española.

Este hombre, del que decía el gran hispanista inglés Fitzmaurice-Kelly que, “aunque parezca paradójico, un segundo Shakespeare sería menos improbable que un segundo Lope de Vega”, ascendió a lo universal a fuerza de penetrar en lo particular y diferenciado. Hasta lo extranjero lo veía a través del prisma nacional. Hoy todos sabemos que ésta es la única manera de superar las limitaciones de los preceptos apriorísticos de lo que hasta no hace mucho se entendía por universal y moderno. Cuanto más ahondemos en nosotros mismos más estaremos buceando en los abismos misteriosos de la humanidad que nos cerca. Lope fue la conciencia de su patria y de su tiempo, del Madrid centrífugo y centrípeto y absorbente del primer tercio del siglo XVII, mucho más complejo y abigarrado que el París de cualquier época, como lo demostró con clarividencia absoluta Karl Vossler en obra que clama por una reedición. Por expresión alguna desfila con tanta intensidad todo un pueblo, y una pueblo como el español de entonces, se entiende, como por la del Fénix madrileño. Y como además se puede decir de él mejor que de nadie lo que de otro gran genio español dijo Menéndez Pelayo — del

Arcipreste de Hita, que se puso entero en su libro con absoluta y cínica franqueza —, no nos resta otro camino sino el de reconocer, con Amado Alonso y críticos de su talento, que “solamente quien a fuerza de concretar llega a lo universal es gran poeta”. Hoy sabemos que cuanto más se aleje uno de la vida y de la naturaleza es menos poeta y transcendente. No en balde se van borrando, apresuradamente, en algunos, las huellas que por desgracia perviven de los movimientos esteticistas decadentes. No están los tiempos para estos menesteres ni el hombre tiene tiempo para entretenimientos. Y es porque la solución del mundo nuestro no hay que buscarla en el arte por el arte sino en la vida por la vida.

Lope se adelantó muchos años, varios siglos, al mensaje del hombre contemporáneo. Por eso su modernidad es perenne. Cuando en la Europa de su tiempo vigoraban aún los predicados estéticos del clasicismo, él se levanta con el estandarte de la revolución romántica. Esto lo han visto todos los modernos críticos del Fénix. Y lo vieron los románticos alemanes, sus descubridores. Lo demuestra con cuatro ágiles pinceladas el español Valbuena Prat, tan buen conocedor del teatro universal. Y Menéndez Pelayo, en su **Historia de las Ideas Estéticas**, al considerarlo “el mayor revolucionario artístico que vio España en el siglo XVII”. Y Lessing, que en el capítulo 69 de su **Dramaturgia** defiende a Lope contra los clasicistas que hablaban de las faltas de su teatro. Claro, pues eran las mismas “faltas” que dieron carta de naturaleza al arte romántico y continuán dando al moderno y contemporáneo. ¿No es significativo que el prefacio del **Cronwell**, de Víctor Hugo, cite textualmente aquellos versos lopescos del **Arte nuevo** que mandan cerrar los preceptos con seis llaves? Don Ramón Menéndez Pidal, en magistral estudio sobre la poética citada, nos dice que como Lope “no ha habido otro poeta que haya propugnado teorías más hondas, más avanzadas y renovadoras en su tiempo, siéndolo tanto las de Lope que no podrán triunfar universalmente sino cientos de años más tarde”. Quien se acerque sin prejuicios aristotélicos, o dogmáticos, o como quiera que se diga, a esas prodigiosas

creaciones dramáticas que son **Fuenteovejuna**, **Peribáñez**, **El Caballero de Olmedo**, **El Marqués de las Navas**, **El Rey Don Pedro en Madrid**, **El mejor alcalde el Rey** y **El castigo sin venganza**, por citar las más significativas desde el punto de vista de la ideología romántica contemporánea — y repárese que precisamente esas obras representan cumbres escénicas del Fénix —, no podrá por menos de observar cómo Lope adivinó, a cuatro siglos de distancia, motivos y procedimientos dramáticos que hoy están alcanzando singular poderío en la escena universal. El gran poeta norteamericano Ezra Pound afirma categóricamente, en su obra **El espíritu de la novela**, que Lope dio a España su literatura dramática y que Europa ha heredado de España, a través de Lope — completamos el silogismo —, su teatro moderno.

Estamos desembocando en una encrucijada histórica en que el anhelo popular suplanta definitivamente el de cualquier tipo posible de aristocracia. No tienen hoy sentido los movimientos minoritarios egoístas. O uno es pueblo o deja de ser uno, esta es la cuestión. Pueblo, no en lo que éste tenga de vulgo ingenuo e incapaz, de fuerza bruta subterránea, sino en lo que tiene de activo, dinámico y creador. Pueblo como posibilidad activa, como empuje hacia el mañana, no como círculo pasivo moldeable por el gusto de los que desean quedarse donde están o volver hacia el pasado. Si llevamos esto al terreno que nos ocupa veremos con cuánta verdad sospechó el gran poeta la soberanía popular frente a la aristocrática. Nadie piense por esto que el autor de tan magistrales obras era comunista, como algunos han pensado por falsa interpretación de lo popular en él o por el gran éxito que una obra como **Fuenteovejuna**, protagonizada por todo un pueblo, ha alcanzado siempre en Rusia. Lope adivinó la representación político-social del pueblo, pero dentro de un sistema monárquico en que el rey lo es todo y el pueblo su verdadero punto de apoyo y de realización. Lope fue un hombre de su tiempo. Y en él entró de lleno el ideal de su patria. Su universalidad reside en haber logrado eternizar este momento, que fue español-universal, más universal cuanto más ge-

nuinamente hispánico. Hoy tenemos que imaginarnos al gran Lope, tentacular, como lo vio Grillparzer en un bello poema que así termina: “Niño aún cuando tu pelo blanquea y ya anciano en tus primeros juegos, has encontrado tú para todo lo que la Humanidad ha vivido una imagen, una palabra, el camino y también la meta”.

“Hoy podemos esperar — decía Vossler en 1936 — que haya sonado para Lope una hora favorable, y que su voz poética encuentre oídos comprensivos y sea reconocida como algo más que internacional: como algo universal. Pues a todos los pueblos de la tierra, no sólo a los llamados civilizados, a todos los que aman y defienden su manera de ser nacional y su carácter, o, lo que es lo mismo, su historia, se dirige la voz de este poeta español”. Subrayamos con las palabras del gran filólogo idealista alemán todas las nuestras anteriores, pues no hemos andado lejos del verdadero juicio que justifica la universalidad del Fénix de los ingenios españoles, que, repetimos, se basa en un ahondamiento en la realidad española de su época y en su propia conciencia vital y poética, tanto más hermoso cuanto más intuitivo, vivencial y poderosamente sintético en lo que se refiere a la expresión. Y volvamos, para terminar, a la autoridad del gran poeta y crítico teatral Grillparzer, que decía: “Shakespeare nos da la naturaleza en compendio; Lope la da toda entera, sin selección, tal como ella se manifiesta y se desarrolla. Lope no es precisamente el mayor poeta, sino el temperamento más poético de la edad moderna”.

LA NOVELÍSTICA ESPAÑOLA: PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

(El sombrero de tres picos)

— Y, sin embargo — interrumpió su compañero, que era Magistral —, lo que allí pasa no puede ser más inocente...

De El sombrero de tres picos.

LA NOVELA MODERNA ESPAÑOLA

El sombrero de tres picos, esa joya de la ficción española del siglo XIX, se nos presenta, a casi cien años de su aparición, como una obra acabada, perfecta, clásica, de ayer y de hoy, de todos los tiempos. Entronca, directamente, con lo más sabroso de nuestra literatura clásica; con el **Lazarillo de Tormes**; con Cervantes, en sus mejores **Novela sejeemplares**; con lo más castizo del teatro del Siglo de Oro. Una vez más se ha puesto a prueba el aspecto tradicional de nuestros más altos valores literarios.

La novela española moderna nace, según han señalado la mayoría de los historiadores, con el **Lazarillo** y con Cervantes. Y nace ya adulta, señora. Pocos han logrado, más tarde, plasmar en obra de ficción una realidad humana tan particularizada y, por ende, tan universal. Cada día que pasa, los valores de obras como éstas se consolidan. Aumentan, inclusive. Hablan a todos, hombres de cualquier parte, de cualquier rincón del mundo. De ahí su clasicismo. Resisten por sí solas, sin la ayuda de nadie, y ayudan a crear nuevos mundos. La visión de la realidad que autores como el creador del **Lazarillo** y Cervantes tuvieron fue totalizadora y vertical, aunque sólo abarcasen, en lo que se refiere al primero, una parcela estrecha de la realidad total. Los autores que a continua-

ción se suceden en la cambiante literaria hispánica y universal no añadirán otra cosa sino formas y estilos de expresión peculiares que redondean y amplían determinados aspectos de la realidad ya intuídos por un hombre como Cervantes, por ejemplo, ora formales, ora conceptuales, enriqueciendo con nuevos temas el panorama de la ficción novelística y ensayando modalidades estéticas en consonancia con el signo de los tiempos en que se sitúan.

La novela española moderna nace, pues, ya hecha, y logra, en sus primeros momentos, afirmación universal. No necesitamos recordar el caso del **Quijote**, en el que se dan la mano todos o casi todos los módulos expresivos de la novelística mundial, hasta nuestros días. Cervantes supo compendiar, en sus personajes, constantes del alma humana de todos los tiempos y latitudes, en esa fórmula de dualidad antinómica que representan sus dos figuras inmortales, y nos legó la más alta posibilidad expresiva, en el terreno de la novela, de que se tiene noticia.

Pero, en lo que se refiere a la tradición literaria hispánica, parece que una obra como el **Quijote** agotó, por mucho tiempo, la inspiración de los autores que se suceden a continuación. Después de 1615, año de publicación de su segunda parte, sólo nos topamos con una obra excepcional, aunque inferior, el **Buscón**, de Quevedo, que vio la luz en Zaragoza, en 1626, aunque suele situarse la fecha de la primera redacción en 1603, dos años antes de la publicación de la primera parte del **Quijote**. Nos interesa, sin embargo, para la novela de Quevedo, la fecha de 1626. Teniendo esto en cuenta, la obra cumbre cervantina se nos presenta, en efecto, como obra de síntesis y de culminación de los valores novelísticos españoles de la época clásica.

Nuestra historia literaria proclama, a continuación, una serie de valores novelísticos insignificantes. Se extiende ante nosotros un ancho desierto por el que surcan, de vez en cuando, algunos pobres mercaderes de la novela. Durante todo el siglo XVII se continúan los engendros de la picaresca, en que destacan, aunque muy por debajo del **Guzmán** y del **Buscón**, el doc-

tor Carlos García, autor de **La desordenada codicia de los bienes ajenos**, obra elogiada por Valbuena Prat; Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera; Castillo Solórzano, el cual, con sus **Aventuras del bachiller Trapaza**, de 1637, se levanta a mayor altura que los dos anteriormente citados; Luis Vélez de Guevara, autor de **El diablo cojuelo**, ingeniosa sátira social que todavía se lee con deleite; la **Vida y hechos de Estebanillo González**, de 1646, una de las más entretenidas novelas del género, aunque, por el tipo de sus aventuras, la menos española, según certera afirmación de Pfandl.

Y entramos en el siglo XVIII. En 1743 comienza el ingeniosísimo catedrático de Matemáticas de la Universidad de Salamanca, don Diego de Torres Villarroel, la publicación de su **Vida**, cuyo “trozo sexto” y último ve la luz en 1758. Villarroel es un Quevedo en tono menor, que se deja arrastrar por el estricto realismo externo y caricaturesco del gran satírico, sin conseguir penetrar en aquel mundo complejo y en tensión, agudo y pesimista, que caracterizó al autor de **Los sueños**. Con el bullicioso escritor salmantino, ya en pleno neoclasicismo, se concluye la estirpe de la vieja picaresca.

Pero el agotamiento del género novelesco, ya no propiamente de la picaresca, lo representa el padre Isla, con su **Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes**, obra aparecida entre 1758 y 1770, farragosa sátira de la oratoria religiosa, que se salva por ciertos detalles pintorescos, de la que dice Valbuena Prata lo siguiente: “hay que admitir la obra como es, una mezcla de parodia de los malos predicadores, teorías sobre la elocuencia en el púlpito, notas de actualidad, alusiones a libros o a la cultura hispánica de siglos anteriores y por encima de todo observaciones de la vida popular”.

Si el siglo XVIII es sólo esto, en lo que al género que nos ocupa se refiere, el Romanticismo no va mucho más lejos. No tendremos un Walter Scott, ni un Victor Hugo. Bajo la influencia del primero nos dio López Soler su novela **Los bandos de Castilla**. Lo histórico se impone dentro del género, como signo de la estética de su tiempo. Pero la poesía y el dra-

ma son superiores a la novela. Larra ensaya este tipo de ficción en **El doncel de don Enrique el Doliente**. La creación más significativa de la época, sin embargo, se debe a Enrique Gil y Carrasco, que con **El señor de Bembibre** (1844) logró evocar hábilmente sentimientos y paisajes románticos.

En pleno Romanticismo aparecen una serie de escritores costumbristas que han de tener significación porque parecen como argollas que enlazan con la tradición castiza española de nuestro Siglo de Oro y tocan con sus manos la nueva fase, que ahora se inaugura, del realismo hispánico en la novela. Ramón Mesonero Romanos y Estébanez Calderón son los dos nombres más representativos del género y su actitud va a influir en los escritores contemporáneos, a partir de Fernán Caballero, tanto en la novela como en el teatro.

Se ha dado como fecha de arranque de la novela realista española el año de 1849, en que aparece **La Gaviota**, de Fernán Caballero. Es un arranque, como se podrá fácilmente apreciar, típicamente costumbrista, y todavía dentro de modalidades expresivas románticas. En la trayectoria que en estos momentos se inaugura hemos de situar la obra de Pedro Antonio de Alarcón.

Suelen ser los escritores de esta generación realistas de una sola cara, muy apegados a lo local, como los escritores regionalistas a lo Pereda, pero no tan desprovistos de sentido estético que no logren ofrecernos con arte una visión particularizada de un determinado clima social y humano. Con la aparición de los escritores de la generación del 98, aquellos autores comenzaron a caer en el desprecio, cuando no en el olvido. Sus obras se fueron desvalorizando a pasos de gigante. Hasta una figura como la de Pérez Galdós sufrió los vituperios de la crítica. ¡Cuántas veces don Miguel de Unamuno denostó a este escritor! A Alarcón ni siquiera se le repasaba, ni a Valera, a pesar del éxito de su **Pepita Jiménez**. Hoy, sin embargo, los juicios de la crítica han mudado. Galdós está completamente revalorizado y regresa del desdén como uno de los valores más excelsos de las letras españolas. La verdad es que su obra, analizada y vista sin los prejuicios con que la

vieron hombres como don Miguel de Unamuno — “Azorín mostró mayor comprensión —, se levanta a inmensa altura sobre la de sus contemporáneos. La novelística de Alarcón y de la Valera piden todavía a voces un examen atento, un análisis que deslinde sus componentes y nos ofresca sus valores perennes, clásicos, algo semejante a lo que en 1957 hizo el gran crítico José Fernández Montesinos con el último de los citados (**Valera o la ficción libre**. Madrid, Editorial Gredos, 1957). Este mismo crítico se ha acercado a Alarcón en otro estudio que citaremos oportunamente. Pero ambos novelistas exigen aún un esfuerzo mayor.

Galdós representa la cumbre de la novela realista española. Nos dejó en sus muchísimas obras la comedia humana del siglo XIX español. Ya se le ha comparado a Balzac. Críticos hay que incluso afirman que, en lo que se refiere a la creación de personajes, le gana al famoso novelista francés. Alarcón y Valera representan la encrucijada del romanticismo-realismo, principalmente el primero, que es un romántico rezagado, como nos lo muestra la lectura de su mejor novela larga, **El escándalo**, publicada en 1875. Valera se impuso a lo romántico a través del diseño de su sonrisa ática, de la fina ironía del cosmopolita altivo y elegante. Esta época merece destaque singular. Fueron estos escritores los que consiguieron sacar a la novela de la postración en que vivió por más de dos centenas de años. Enlazan, tras ese largo marasmo, con los eternos moldes de las mejores producciones de nuestro Siglo de Oro. Cervantes no se arrepentiría, seguramente, de firmar algunas de las novelas que ahora dan a luz los hombres del realismo. Porque si esta generación se salva estéticamente, se salva por la novela. Estamos presenciando el renacimiento del género. Toda la morada vital hispánica forma el eje de estas creaciones, que representan tal vez el mejor documento para la comprensión del hombre y de la sociedad española decimonónica. ¡Cuántos no hemos aprendido la historia de aquel tiempo a través de los **Episodios nacionales**, de Galdós! ¡Y cuánto no hemos aprendido, igualmente, acerca de la sensibilidad, del carácter y costumbres de

aquellas gentes a través del resto de sus novelas! No es una realidad parcial de la situación social española la que se nos ofrece, por lo menos tan parcial como la que se nos da a través de algunas muestras importantes de la picaresca del Siglo de Oro. Es una realidad totalizadora del complejo vital hispánico de aquel tiempo. Galdós, por ejemplo, supo aprovecharse de la ficción para hacer historia viva y dinámica, aunque algunas veces ciertos oropeles costumbristas nos despiden. Y, al acercarse a aquellos seres que aparentaban la más absoluta intranscendencia, en esta época de ilusionado vivir de la Restauración y Regencia, llena de curas y caciques, ¿no meditaba íntimamente sobre la singularidad de nuestro ser?

Es necesario descubrir, por debajo de la acción horizontal de la novela española del XX, principalmente por debajo de la ficción galdosiana, substratos y gérmenes de carácter regeneracionista, los cuales apuntan, inclusive, en una obra tan de su tiempo y, aparentemente, tan superficial como **El sombrero de tres picos**, ya en 1874. He aquí un ejemplo, sacado de esta novelita deliciosa: Al describir Alarcón, en el capítulo II de la obra, la manera de vivir de aquellas gentes, exclama, en un arranque plenamente zahorí de la postura regeneracionista de los del 98: “¡Dichosísimo tiempo aquel en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas, de todo el polvo, de toda la polilla, de todos los respetos, de todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los usos y de todos los abusos santificados por los siglos! ¡Dichosísimo tiempo aquel en que había en la sociedad humana variedad de clases, de afectos y de costumbres! ¡Dichosísimo tiempo, digo..., para los poetas especialmente, que encontraban un entremés, un sainete, una comedia, un drama, un auto sacramental o una epopeya detrás de cada esquina, en vez de esta prosaica uniformidad y desabrido realismo que nos legó al cabo la Revolución Francesa! ¡Dichosísimo tiempo, sí!...”.

La novela realista decimonónica enlaza, como ya dijimos, con la senda más castiza de la época clásica, e inaugura, en este terreno, la que nos trae hasta nuestros días. No debemos

olvidar que los novelistas españoles de hoy, antes de haber leído a Baroja y la novelística extranjera, fueron, la mayoría de ellos, entusiastas lectores de Galdós. Y todavía no se ha estudiado lo que, en el fondo, le debemos.

El siglo XIX representa, por consiguiente, el renacimiento de la novela hispánica, y bastaría, para probarlo, citar los nombres de Alarcón, Valera, Pérez Galdós Leopoldo Alas "Clarín" y la Pardo Bazán, entre otros. Por otro lado, hemos de confesar que presenciamos un género de ficción típicamente español, español por los cuatro costados, pues ni siquiera el naturalismo de que alardearon escritores como la Pardo Bazán, que en ella tomó tintes espiritualistas, logró esquivar lo autóctono, lo nacional. El realismo de nuestra novela moderna brotó espontáneamente de las condiciones sociales hispánicas, retrasado, es cierto, en relación al realismo literario de otros países (como retrasado brotó también nuestro Romanticismo y, antes, nuestro Renacimiento, y tantas otras tendencias artísticas), pero tal vez por causa de esto se afirme con más genuino sabor, sepa más a la tierra y al carácter del hombre español de aquellos tiempos. Nuestros mejores escritores nunca fueron cosmopolitas a la manera de los franceses, por ejemplo. En la visión de la realidad se acercan más a los rusos, aunque en otro tono. Estuvieron siempre muy apegados a las realidades patrias. Y nos dieron una España como era, esa España que desagradó a los del 98. La verdad es que ésta ha sido la causa principal del desprecio con que, a partir de un Unamuno y de sus compañeros, se han visto rodeados los escritores de la generación de Galdós. Los del 98 se alzaron contra los valores estéticos de los autores del realismo. Sin embargo, lo cierto es que éstos se alzaban contra la España que aquellos vivieron y copiaron y confundían, como con inteligencia señaló Guillermo de Torre en un artículo sobre el autor de **Fortunata y Jacinta**, el contenido con el continente. El artista capta la realidad sin deformarla, a través del filtro de su intuición y de sus sentidos. Éste es, no puede ser más sencillo, el auténtico realismo artístico, cuando no se transforma o confunde con el naturalismo. Y los escritores que ahora nos

llaman la atención así lo sintieron, así entendieron a sus personajes, así plasmaron el clima vital de su tiempo, sin deformación de especie alguna, aunque con la emoción que cada temperamento prestaba a las acciones en la manera de narrar y de hacer hablar a cada personaje. Por eso las obras de estos hombres valen, además, como ya dijimos, por lo que expresan de un determinado estado social, como testimonios extraordinarios de su época. Si unimos esto a la capacidad que tuvieron como creadores de entes de ficción, a sus facultades narrativas, a la facilidad de sus diálogos, a la pintura certera de ambientes y de situaciones, al dominio, en fin, de los materiales expresivos, que no podían ser otros que los peculiares de su tiempo, hemos de afirmar, rotundamente, que lo que ahí nos dejaron, y en abundancia, es la afirmación de una capacidad de novelar de la que los españoles siempre dieron, cuando supieron aprovecharse de las circunstancias, las mejores muestras. Y veamos ahora qué papel le cabe a Pedro Antonio de Alarcón en esta historia.

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

El autor de **El sombrero de tres picos** viene al mundo en plena época de florecimiento de los ideales románticos, que van a aproximarse hasta él, en una lucha por la sobrevivencia de sus caracteres más sobresalientes. Nace en una conservadora ciudad de la provincia de Granada, en Guadix, en 1833. Pertenecía a una familia de posición, y él mismo, en la historia de sus libros, se califica nieto de un hidalgo. La verdad, sin embargo, es que dicha familia, al nacer Alarcón, se encontraba ya en la decadencia, empobrecida, y el joven guadijeño, que se inicia en los estudios sacerdotales, “so pena de quedar enterrado en Guadix y cantar misa... o desmentir en algún taller o mercería mi calidad de nieto de un hidalgo”, abandona su ciudad natal en busca de mejores aires, que mejor combinen con su incipiente vocación literaria.

Aunque inició estudios jurídicos y, más tarde, de Teología, su formación fue la de un autodidacto, como él también señala en la defensa de sus libros, ya citada: “yo no soy

discípulo de ningún don Alberto Lista, grande ni pequeño". Comenzó, pues, muy temprano la carrera literaria, cuando todos los jóvenes se aventuran ilusionadamente por estas sendas, es decir, a los diez y seis o diez y siete años. De esta época data la primera redacción de su anacrónica novela **El final de Norma**, concluída en su ciudad natal, redacción que pasando el tiempo él ha de repudiar.

Vivió algún tiempo en Granada y, sin llegar al término de sus estudios universitarios, pasa a Madrid, ciudad que suponía entonces, como hoy, la suma aspiración de cuantos anhelan un puesto en el cenáculo de la fama. Frecuenta en la Corte las tertulias literarias y las redacciones de los periódicos. Lo vemos luego como director de uno de ellos, **El látigo**, hoja de tendencia anticlerical y bulliciosa, muy atacada por los ultramontanos y conservadores. El arranque literario de nuestro autor, como se ve, es bastante independiente y liberal, de extrema izquierda, como les gustaría decir hoy a los teóricos de la sociología y política. Como consecuencia de uno de aquellos ataques, que envolvían problemas ideológicos y personales al mismo tiempo, se vio obligado a enfrentar en duelo a un escritor de tercera o cuarta categoría, Heriberto García de Quevedo, el cual, ante la falla que se verifica en la pistola de Alarcón, dispara la suya al aire, salvando caballerescamente la vida del guadijeño. Tal episodio señala, románticamente, el signo que nuestro autor ha de seguir en adelante. Algunos de sus biógrafos afirman que a esto se debe la mudanza del rumbo ideológico alarconiano y su concentración futura en la defensa de ideales católicos y conservadores, aunque él afirme que, bajo este aspecto, jamás se produjo variación en su vida.

Ensayó, como escritor, el teatro. Es autor de una sola obra, que no ha gozado de popularidad: **El hijo pródigo**. El estreno se dio en 1857, bajo una gran expectativa. Logró éxito por parte del público, pero la crítica le fue, en general, adversa, confabulada previamente para atarle las manos antes de que siguiera adelante por esta camino. Su biógrafo Mariano Catalina, en la introducción a las **Obras** escogidas de Alar-

cón, publicadas por la “Colección de Escritores Castellanos”, habla de la injusticia, envidia y venganza tramada contra este drama, lo que le llevó al autor, “profundamente herido”, a retirarlo de la escena. “Veinticuatro años han pasado, y ni ha vuelto a escribir para el teatro, ni ha consentido, por más instancias que se le han hecho, la representación de **El hijo pródigo**, obra que, no estando libre de defectos, tiene cualidades relevantes”, concluye Catalina.

Algo semejante a esto aconteció con su última novela, **La pródiga**, de la que la crítica adversa ni siquiera llegó a pronunciar una palabra o cualquier juicio negativo, incluso. La **Historia de mis libros**, que publica en 1884, muestra la trayectoria de esta conspiración del silencio y marca los sinsabores que le produjo tal estado de cosas. Pero, en compensación, sus obras tuvieron por parte del público, nacional y extranjero, muy buena acogida.

Ensayó también la poesía, sin éxito, a pesar de la benevolencia con que don Juan Valera, que lo presentó al público, lo trató. El único libro que dio a luz se tituló **Poesías serias y humorísticas**, en 1870, y el propio Alarcón, aunque consintió que se hiciesen nuevas ediciones del mismo, lo juzga humilde y compuesto para su uso particular y, en muchos de sus poemas, por compromiso. Su campo no era éste, y estaba en lo cierto Eulogio Florentino Sanz cuando la afirmó que no había nacido para cantar, sino para escribir, consejo que siguió fielmente más tarde nuestro autor. Su campo era el de la novela y el cuento.

En 1859 se alistó como voluntario en el batallón de Cazadores de Ciudad Rodrigo, parece que como consecuencia del desengaño sufrido tras el duelo con Heriberto García de Quedo. Este batallón actúa valientemente en campos africanos y Alarcón gana la Cruz de San Francisco. Tuvo cierta significación para las letras españolas el hecho de participar en esta campaña el escritor guadijeño, pues no ofreció una obra curiosa, el **Diario de un testigo de la guerra de Africa**, que sus contemporáneos devoraron con avidez, y que ha resistido hasta hoy por los valores internos de sano patriotismo que con-

tiene, por la fluidez del estilo y por el calor y color de sus relatos y observaciones. Los lucros que la venta de tal obra le proporcionan los invierte en la realización de un viaje, emprendido en el otoño de 1860, y del cual resulta un nuevo libro, **De Madrid a Nápoles**, bocetos de costumbres, descripciones de paisajes y monumentos. “Nada hay en ellas (estas crónicas) que no sea cierto, natural y espontáneo; nada que no haya dimanado inmediatamente de la actualidad o presencia de los hechos, sin compostura ni artificio literario de ninguna especie”, señala en la **Historia de mis libros**.

Da el propio Alarcón su recién citado libro de crónicas como término de su primera época literaria. Ha compuesto ya una serie extensa de novelas cortas, que más tarde va a reunir en tres tomos o series, tituladas: 1.º) **Cuentos amatorios**, 2.º) **Historietas nacionales** y 3.º) **Cuentos inverosímiles**. Tales obritas señalan las tendencias literarias de su autor, cuyo espíritu asimilaba mejor el cuento que la novela larga, pues en realidad un cuento ha de ser su obra prima, como veremos, y una de las obras primas de las letras españolas del XIX. Entre los primeros destacan, y aún se leen con agrado, **La comendadora**, obrita elogiada por “Azorín”, y **El clavo**, “una verdadera causa célebre, que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho”, afirma el autor. De esta novela corta se hizo, algún tiempo atrás, en la década del 40, una versión cinematográfica (más tarde nos referiremos a cómo el cine acogió con simpatías la obra alarconiana). Entre las segundas, tal vez la de mayor valor sea **El carbonero alcalde**, que Andrés Soria Ortega, en su estudio sobre Alarcón publicado en el “Boletín de la Real Academia Española” (tomos XXXI y XXXII), considera obra clave para la comprensión del estilo de este autor; añadamos a ella **El afrancesado** y **El libro talonario**. Y entre los terceros, escritos todos o casi todos a la manera del escritor francés Alfonso Karr fielmente seguido en España por Agustín Bonnat, amigo y maestro de Alarcón en lo que se refiere a la composición de estos **Cuentos inverosímiles**, citemos **Los seis velos** y **El amigo de la muerte**.

Aunque se observen en las obras de su primera época diferencias de sentir y de estilo substanciales en relación a las de la segunda, Alarcón se mantiene en ellas firme en una serie de postulados estéticos. Tuvo siempre gran cuidado de advertir que entre la moral y el arte debe existir cierta comunión o consorcio, sin el cual el logro estético no será definitivo. Este problema le preocupó constantemente. He aquí cómo dedicaba a sus amigos Catalina y Calonje sus **Cuentos amatorios**: “Mis cuentos son **amatorios** a la antigua española, a la buena de Dios, por humorada y capricho, como tantas y tantas novelas, comedias y poesías de nuestros antiguos y célebres escritores, en que, **sin odio ni ataque deliberado a los buenos principios, ni aflicción, ni bochorno del género humano**, se describían festivamente, y en son de picaresca burla (el subrayado es nuestro), excesos y ridiculeces de estrambóticos amadores y de equívocas princesas, de paganos y de busconas, de rufianes y de celestinas, con los chascos, zumbas y epigramas que requería cada lance, todo ello teñido de **verdor** primaveral y gozoso, que más inducía a risa que a pecado”. Hemos traído aquí de propósito esta cita porque nos ayudará a entender mejor, más tarde, la concepción y el estilo de **El sombrero de tres picos**, obra que se ajusta fielmente a estos preceptos.

De 1860 a los primeros años de la década siguiente, Alarcón se entrega febrilmente a quehaceres políticos y electorales. Vuelve al trasiego de los periódicos. Es protegido por Pastor Díaz, al que llama “mi inolvidable maestro” en la memoria de 1884 sobre sus libros; también le protege O'Donnell. Y es varias veces diputado a Cortes. Participa en la revolución de 1868. Pasa de Granada a Sevilla y, de allí, a Córdoba “con el ejército del duque de la Torre, y asistí a la jornada del Puente de Alcolea; luego estuve en Madrid; después, en Zaragoza; en seguida, batallando en las elecciones de mi provincia; a continuación, en las Cortes Constituyentes; más adelante, en nuevas conspiraciones y nuevas elecciones, o desempeñando por cuarta vez el cargo de diputado, o manteniendo renovadas luchas periodísticas, o visitando la Alpujarra, o es-

cribiendo un libro del mismo nombre, etc.". Total: más de seis años de inactividad dentro del campo de la novela.

Pero "un día del verano de 1784, en Madrid, apremiábame la obligación de enviar a la isla de Cuba algún cuentecillo jocoso, para cierto semanario festivo que allí se publicaba. Recordé, no sé cómo, el picaresco romance de **El corregidor y la molinera**, que tantas veces había oído relatar cuando niño, y me dije:

— ¿Por qué no he de escribir una historieta fundada en tan peregrino argumento?"

Se inicia con la obra a que el propio Alarcón está queriendo referirse su segundo período literario. Todo él va a estar surcado por grandes obras, siendo la dominante estética del mismo la novela larga, con excepción de **El sombrero de tres picos** y de **El capitán veneno**. Publica ahora, en 1875, **El escándalo**, su obra más favorecida por la fortuna y por el público, escrita e impresa en cuatro semanas. Sus adversarios, a los que siempre tuvo muy en cuenta nuestro autor, aprovechan la oportunidad para arrojarle otra vez sobre él, principalmente los liberales extremistas, los cuales se valieron de la existencia de un personaje de la obra, el padre Manrique, el jesuíta orientador de Fabián Conde, protagonista de la acción, para tachar a Alarcón de ultramontano y reaccionario. Se defiende tenazmente de los ataques en la citada **Historia de mis libros**, libro que, en resumidas cuentas, viene a ser, en el fondo, esto: una defensa constante contra las blasfemias de sus adversarios, principalmente contra aquellos que a cada instante le colgaban el sambenito de neocatólico. Pero el preocupado novelista advierte que todos estaban equivocados; que en su ánimo no se había verificado conversión alguna durante el paréntesis político: "¡Basta leer mis cristianas protestas escritas en la Judería de Tetuán en 1860, o las reservas espiritualistas y religiosas con que asistí aquel mismo año a la emancipación de Italia, en medio del regocijo que me producía el ver cómo los franceses la iban liberando del yugo extranjero; basta pasar los ojos por el cuadro de la vida de París, con que principia el libro **De Madrid a Nápoles**, o por

la relación de mi visita al venerable pontífice Pío IX, **para convencerme de la verdad que digo!**" (el subrayado es nuestro). Y atribuye la variación sufrida durante aquellos años a los hechos y leyes y estructuras sociales y políticas de su patria, y no a su espíritu. Pero obsérvese lo subrayado. No estaba muy convencido Alarcón de la verdad que proclamaba, pues necesitaba frotarse ciertos echos superficiales por los ojos para probar que no se había dado cambio alguno de ideas en su espíritu. Desconfiaba de la autenticidad de sus palabras. Y si en el fondo no hubiese desconfiado de ellas, así como de la autenticidad de su postura estética, no se explicaría tamaña preocupación delante de aquellos que le censuraban — en un momento de controversias filosóficas en que doctrinas positivistas hacían mella en el cerebro de los más exaltados intelectuales — el vicio de su ortodoxia cristiana.

Lo cierto es que él no las tenía todas consigo. Algo se deduce de lo que acabamos de exponer, y sería interesante un estudio serio y hondo de sus ideas y de sus realizaciones artísticas para probarlo. Esto nos llevaría a un interesante problema de crítica literaria: la adecuación, en las letras, de valores estéticos y éticos complementares.

He aquí un caso concreto que nos hace dudar en lo que se refiere a la adecuación de esos valores: cuando Alarcón advierte que sus críticos y adversarios le atacan en la figura del confesor padre Manrique y, en resumidas cuentas, vierten amargas censuras sobre su novela **El escándalo** (por considerarla "una pícara ratonera ultramontana, neocatólica, jesuítica, en que se atrapaba a los pobres de espíritu y los mansos, para enseñarles a defender las cadenas, el obscurantismo, la teocracia, la amortización, el tormento y, por de contado, las hogueras del Santo Oficio...") ofrece al público **El niño de la bola**, su segunda novela larga (1880). Aquel insinuante orientador espiritual, hijo de fñigo de Loyola, se ha transformado aquí en un simplón "cura de misa y olla", uno de esos curas que con tanto afán circulan por los escenarios rurales españoles, don Trinidad Muley, semicristiano y semimoro, personaje de mayor autenticidad humana, aunque tam-

poco del gusto, seguramente, de los racionalistas a la moda de la época. Este episodio, y la propia justificación con que sale a la danza el autor, nos prueba que Alarcón quería satisfacer a griegos y a troyanos, crítica y público, y al mismo tiempo quedar a bien con su conciencia; pero como le es imposible la conciliación de todos estos intereses, que también deben medirse con los estéticos (pues mientras el público admitía aún obras de corte romántico, como **El escándalo**, la crítica, más exigente y actualizada, ya no toleraba tales creaciones), su obra falla internamente. Por eso él continúa todavía comprometido con la crítica. Y acierta, una sola vez, cuando nada de esto entra en juego. Es el momento de creación de **El sombrero de tres picos**.

Tras la experiencia de la novela corta titulada **El capitán veneno**, de 1881, cierra Alarcón el ciclo de sus obras con **La pródiga**, un año después, escrita en veintisiete días. Se aprovecha, en ella, de sus experiencias electorales y vuelve a la novela de tesis. Analiza el tema de cómo se encuentran condenadas al fracaso todas las relaciones amorosas avanzadas que se realicen fuera del matrimonio legalizado por la sociedad y santificado por la Iglesia. Si en ocasiones anteriores la crítica no perdonó sus gestos literarios y se cebó en sus obras con malicia, de esta vez el silencio más redondo le cerca. Sus adversarios callan, y este silencio le conmueve profundamente. Alarcón siente que su mensaje no tiene sentido y calla también. Abandona de una vez, y para siempre, las actividades literarias, las cuales se cierran, efectivamente, con **La pródiga**. La revisión que él hace de sus obras tres años más tarde nos comprueba el estado en que se postró tras aquella malhadada **conjuración del silencio**. Y siete años más tarde, en 1891, demuestra que cumplió el propósito anunciado en 1884, y fallece en Madrid.

LA FICCIÓN ALARCONIANA

Como afirmamos más arriba, la obra de Pedro Antonio de Alarcón hace ya tiempo que se encuentra pidiendo una revisión crítica rigurosa, que deslinde sus valores, que deje caer

lo que la caracteriza como resultado o producto de una época determinada y aquello que, a través de la circunstancia, logró permanencia y se afirmó como logro estético definitivo. El último crítico alarconiano que ha conseguido ciertos resultados positivos de interpretación ha sido José Fernández Montesinos, que ya había dado otras singulares muestras de conocimiento de la novelística española decimonónica. En su estudio sobre **Pedro Antonio de Alarcón** (Zaragoza, 1955), explica que el fuerte del autor de **El escándalo** “era la fabulación espontánea, libre, regocijada, sin grandes profundidades, y este plasmar sus fantasías en figuras coloreadas y vivaces” (p. 175-176).

Los mejores estudios anteriores sobre la creación alarconiana se deben a W. C. Atkinson (**Pedro Antonio de Alarcón**, in “Bulletin of Spanish Studies”, Liverpool, 1933), el cual destaca el buen arte de la narración de que da siempre sobradas muestras este autor, aunque sea contraproducente en él su obsesión de moralista; Julio Romano (**Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico**, Madrid, 1933), estudio conmemorativo de centenario, como el anterior, en el que se sitúa a nuestro autor, como ya el título indica, dentro de coordenadas típicamente románticas; Luis Martínez Kleiser (**Don Pedro Antonio de Alarcón**, Madrid, 1943); Andrés Soria Ortega (**Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo**, in “Boletín de la Real Academia Española”, tomo XXXI, cuaderno CXXXII, p. 45-92, y tomo XXXII, cuaderno CXXXV, p. 119-145, Madrid, 1951 y 1952 respectivamente), débil análisis de los modos de ficción alarconianos, en que su autor ha tomado como centro **El carbonero alcalde** y **El niño de la bola**. Mencionaremos más adelante los estudios especiales que ha merecido **El sombrero de tres picos**. No queremos dejar de advertir, por otro lado, que para la comprensión de la personalidad alarconiana son muy interesantes el folleto que, sobre nuestro autor, editó la Condesa de Pardo Bazán, en 1891 (**Nuevo Teatro Crítico**, n.º 10); el pasaje que “Azorín” le dedica en su obrita **Andando y pensando (Notas de un transeúnte)**, Madrid, Biblioteca de Ensayos, n.º 10, Editorial Páez, 1929;

y los estudios parciales que encontramos en obras de conjunto sobre la novelística española del siglo XIX, como el de J. A. Balseiro (**Novelistas españoles modernos**, Nueva York, 1933), el de Mariano Baquero Goyanes (**El cuento español en el siglo XIX**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), el de Gómez de Baquero (**El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX**, Madrid, 1929), el de Andrés González Blanco (**Historia de la novela en España. Desde el Romanticismo a nuestros días**, París, 1908). No podemos tampoco dejar pasar por alto otros estudios de M. Baquero, como las páginas que dedica a Alarcón en la **Historia General de las Literaturas Hispánicas**, dirigida por Díaz-Plaja (t. V, Barcelona, Editorial Barna, S. A., 1958, p. 79-85), y en **Pro-sistas españoles contemporáneos** (Madrid, Ediciones Rialp, 1956).

Ya en 1870, al referirse don Juan Valera al único libro de poemas que publicó Alarcón, decía que posee este autor “el don misterioso de la gracia y de la simpatía” (cf. **Obras Completas**, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1942, t. II, p. 416). Dones de este tipo, aunados al clima romántico que él logra crear en torno de sus entes de ficción, han sido los que contribuyeron al éxito popular de ciertas novelas alarconianas, principalmente sus novelas cortas y, entre las largas, **El escándalo**.

La mayoría de los críticos e historiadores de nuestra literatura están de acuerdo en esto: Alarcón sobresale por los relatos cortos y pierde vigor y grandeza en las narraciones largas. Estas últimas no han llegado nunca a imponerse en nuestros días, ni siquiera **El escándalo**, a pesar de los esfuerzos con que la cinematografía hispánica moderna ha intentado vulgarizar estas obras. Andrés Soria Ortega (op. cit., t. XXXII, p. 142) advierte que “en la novela corta realista y en el cuento, aparece, sin duda, el mejor Alarcón. Desprovisto del lastre — no sabemos hasta qué punto sincero — de tesis, que ha hecho envejecer sus novelas grandes, sujeto en parte a unos límites en los cuales no hay cabida a la digresión larga, que se trueca en rasgos de intención, logra su verdadera obra

maestra en **El sombrero de tres picos**". Tal opinión es unánime.

A Alarcón le perdió, no hay duda, la preocupación ideológica social y religiosa; esto en sus grandes novelas de tesis. Y si **El sombrero de tres picos** se levanta a inmensa altura sobre el resto de sus creaciones es precisamente porque el autor dejó correr aquí la pluma desenfadadamente, alegre y despreocupado, pintando un pedazo de la realidad tal y como ésta se le presentaba ante los sentidos, en un momento de jovial optimismo y de confianza en los seres humanos. Que Alarcón era un novelista primario, no cabe duda. Que la fuerza de sus instintos literarios prevalecía, en sus mejores, aunque escasos, momentos, sobre cualquier virtuosismo o técnica de escuela, es evidente. Y si a veces acierta y se impone es precisamente cuando se deja arrastrar por el impulso innato de su vocación. Su postura ideológica era forzada y, desde este punto de vista literario, falsa. Cuando trata de plantear problemas o de discutir tesis, falla. Su romanticismo le pierde.

El propio Pedro Antonio de Alarcón dividió, como afirmamos en otro lugar, su producción literaria en dos períodos. Al primero corresponden una serie de cuentos y de novelas cortas, así como las impresiones y relatos de viaje a que ya nos referimos, y que tienen su mejor alcance en el **Diario de un testigo de la guerra de África**. Al establecer tal división nos ha querido hacer sentir que las obras de su segunda fase superan, en el fondo, a las de la primera, aunque no en el fondo de ideas y creencias. Pero del ángulo estrictamente literario el avance es poco significativo, pues al aumento de las preocupaciones sociales y religiosas amanaera su estilo y torna pesada su lectura. He aquí cómo él mismo establece la diferencia entre ambos períodos: "Yo soy el primero en conocer que las nuevas obras que di entonces a la luz se diferenciaban algo de las de la primera época; pero ni esta variación tocaba al fondo de las dichas ideas o creencias, ni obedeció a los supuestos motivos que acabo de negar. Toda la alteración estaba en la manera de expresar mis constantes afectos; en el humor y temple de mi alma; en haberse aumentado

los registros de mi corazón; cambio naturalísimo y justificado, puesto que durante aquellos doce o trece años de silencio había perdido a mi padre, me había casado, había tenido hijos, se me habían muerto dos; mi inolvidable maestro Pastor Díaz descansaba también en la tumba, y, en fin, para colmo de transformación, la fatalidad o la Providencia me había sometido en mis últimos años de soltero a una de aquellas pruebas que refunden y modifican la naturaleza más áspera y rebelde... Era otro hombre!... Y, si nembargo, no fui otro escritor. Esto lo dice todo" (**Historia de mis libros**).

Fueron realmente esas pretensiones, las de aumentar la vibración de las cuerdas de su sensibilidad en sus obras, las que transformaron la calidad de la obra alarconiana. En ningún momento, empero, debería haber abonado el didactismo, ese hórrido didactismo que con frecuencia hizo decaer las mejores muestras de nuestra producción literaria castiza, y contra el que arrojaba palabras ásperas el gran don Miguel de Unamuno. Alarcón no estaba preparado para la novela de tesis. Ni siquiera tenía el más elemental acervo cultural y filosófico para ello. Era, como sabemos, autodidacto; sus lecturas más importantes no fueron más allá de Walter Scott, Víctor Hugo, Alejandro Dumas (padre), Jorge Sand y Alfonso Karr, autor éste al que con frecuencia imitó en su primera época de creación. La sensibilidad alarconiana no dio, por consiguiente, más de lo que podía dar. Por eso cuando su intento quiere sobrepasar las posibilidades de su espíritu, fracasa, o, por lo menos, deja mucho que desear en lo que se refiere a sinceridad, autenticidad, individualidad.

Hoy ya no se leen sus obras como antaño. En 1891, la Pardo Bazán decía que los escritores españoles habían de tener en cuenta a Alarcón si querían ponerse a la altura de los tiempos. Pero el perspicaz "Clarín" rechazaba tan hidalga y generosa tesis, afirmando que en 1880 el autor de **El escándalo** iba ya con retraso. Mariano Baquero comenta estas palabras, para extraer un juicio definitivo sobre el novelista, y observa que tal retraso sería "perdonable en él, pero inadmisibles como tónica general. Alarcón, el gran rezagado romántico,

noveló anacrónicamente en la España de 1880. Pero algo había en él, en sus obras, que, en cierto modo, compensaba de tanto tópico, de tanto folletinismo y de tanto énfasis como el guadijeño puso en sus novelas. Ese algo se llama pasión, fuerza imaginativa, buen pulso narrativo, condiciones todas de un genuino novelista que si no supo encontrarse del todo a sí mismo, escribió sin embargo algunas de las páginas más bellas de nuestro siglo XIX en el arte de la ficción” (in **Historia general de las literaturas hispánicas**, t. V, p. 86).

Es por esas pocas páginas que Alarcón merece todos los respetos. Porque pocos de sus cuentos amatorios se conservan frescos, con excepción de **La comendadora**, que inspiró a “Azorín” la siguiente frase: “Nadie ha sabido condensar en quince páginas toda la historia psicológica de España como Alarcón en **La comendadora**”; y ninguna de sus narraciones inverosímiles. La sensibilidad tradicionalista y legendaria de nuestro pueblo todavía admite, sin embargo, algunas de sus historietas nacionales, como **El carbonero alcalde**, por ejemplo. Pero muy pocos leen ya, a no ser por preocupaciones eruditas, **El final de Norma**, y ni siquiera **La pródiga**, y casi ni **El escándalo**, ni **El niño de la bola**, estas dos últimas sus mejores novelas largas.

Una mujer de talento, como la Pardo Bazán, fue el único crítico que, a fines de siglo, quiso rehabilitar el arte de Alarcón. No obstante, y a pesar de sus esfuerzos, la creación del guadijeño ha ido rápidamente perdiendo adeptos, y sólo en nuestros días asoma cierta inquietud o intento de rehabilitación de sus valores por parte de algunos críticos. La Pardo Bazán decía entonces: “Alarcón... era novelista nato; sabía cautivar, embelesar, fingir caracteres, mover afectos y pasiones, vertir de gala el pensamiento y enlazar con destreza admirable los capítulos”. ¿Hasta qué punto podemos estar de acuerdo con ella? Y, sin embargo, tan ilustre dama y escritora no andaba muy lejos de lo cierto, porque si suprimiésemos de las producciones más ambiciosas de Alarcón sus pretensiones teorizantes y dogmáticas, de carácter social y religioso, nos quedaría un mundo animado con gracia y soltura,

un arte de narración eficaz y bienintencionado, un estilista del diálogo de primer orden y un consumado maestro en la composición de situaciones, porque, en resumidas cuentas, sus novelas largas son novelas de situaciones, y no novelas de carácter. Ha visto muy bien esto Mariano Baquero a respecto de una de ellas, **La pródiga**, que compara al **Adolphe**, de Benjamin Constant, y de la que dice: “En la de Alarcón lo fundamental es la tesis referida al plano religioso y al contorno social, y los personajes no son más que unos muy literaturizados muñecos con los que expresar una bien explícita moraleja” (**Prosistas españoles contemporáneos**, Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1956, p. 30). Díez Echarri y Roca Franquesa, en su recientísima y voluminosa **Historia general de la literatura española e hispanoamericana**, así concluyen su capítulo sobre este autor: “Cuando Alarcón se olvida del romanticismo que respiró en su juventud y tampoco se acuerda de si el arte tiene o no una función educadora, atento sólo a contarnos cosas, entonces se convierte en un literato de primer orden” (p. 1075). Y esta es la verdad, verdad que demuestra soberanamente en la obra que a continuación nos llama.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

No podemos saber hasta qué punto Pedro Antonio de Alarcón se nos hubiese conservado en la memoria, ocupando un primer puesto entre los novelistas españoles de la centuria pasada, si no nos hubiese legado esa joya que se denomina **El sombrero de tres picos**, “el rey de los cuentos españoles”, como le llamó la Pardo Bazán; “precioso capricho de Goya, un cuento español por los cuatro costados”, añade. “Menester sería remontarse a nuestro Siglo de Oro — afirma Manuel de Revilla — para hallar en la literatura festiva española producción más acabada y deleitable”.

Ha sido ésta la única obra de Alarcón que ha agradado a griegos y a troyanos. En la **Historia de mis libros**, Alarcón confiesa que sobre ella nada dijeron nunca sus adversarios. “Por la inversa, todo el mundo la ha tratado con mimo, así en el campo de los innovadores o blasfemadores del arte, de la moral

y del alma, como en el de los ortodoxos y arcaístas de todas especies. A tal extremo ha llegado esta unanimidad, que muchas veces he sentido aborrecimiento y desdén a la pícaro obra por nadie impugnada, atribuyendo su fortuna a nulidad e insignificancia internas". El éxito fue inmediato, y no ha decaído hasta hoy. Al contrario, podemos decir que ha ido en aumento, atravesando intacta los años, mereciendo siempre los mayores elogios de la crítica. He aquí lo que decía al rayar el siglo Jaime Fitzmaurice-Kelly, en su **Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900** (Madrid, La España Moderna, 1901, p. 521): "El verdadero Alarcón se muestra en **El sombrero de tres picos**, pintura de costumbres rurales, escrita con infinito buen humor e inagotable alegría". Juan Hurtado y González Palencia, en su tan conocido manual de **Historia de la literatura española** (Madrid, Saeta, 6a. ed., 1949, p. 884), escriben: "El sabor castizamente popular de esta obra; su malicia y desenfado, que no traspasan límites razonables; la gracia, naturalidad y viveza del relato; la armonía del conjunto, la rapidez de la acción; lo típico de los personajes, nobles o plebeyos, elevados o ruines; lo característico del diálogo, la riqueza de color, dan tal vida a esta obra, que ninguna otra de su clase, en las letras españolas modernas, puede compararse a este cuadro, que hace pensar en Goya y en don Ramón de la Cruz (...); nadie ha tenido, como Alarcón, la gloria de renovar la tradición del genuino, pintoresco y rico realismo de la novela española del siglo XVII". Valbuena Prat, en su no menos conocida **Historia de la literatura española** (Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1950, t. III, p. 299) — por citar los dos manuales universitarios de literatura española más usados — afirma: "El tema del corregidor y la molinera se convierte en un modelo de gracia, de habilidad en el relato, de sorna, de sana malicia. El ambiente, los tipos, la indumentaria, claramente posdieciochescos, con ese aire de vaudeville de los temas bufonísticos del estilo del 700 da un encanto gracioso y ligero a un relato que a la vez empalma con el folklore más vivo, y con el mejor recuerdo del realismo de los Siglos de Oro. El arte de danza que ha adivinado Falla en las páginas sobrias y picares-

cas, dentro de una agradable componenda en el desenlace, da un vivo color y una sonrisa de clásica gracia a esa novela en tono menor”.

El arte de la narración alcanza aquí cumbres extraordinarias, como se podrá apreciar fácilmente. Alarcón se nos muestra como un maestro consumado del estilo y no sería arriesgado afirmar que tal obra es, dentro de la novelística corta del siglo XIX, la pieza clásica por excelencia. En ella todo está sabiamente compuesto y todo es bello; por el arranque de la inspiración, por la pintura de los personajes, por la categoría del diálogo (Ortega ha dicho que “la novela es la categoría del diálogo”, **Obras completas**, t. I, p. 485-486), por el arte de las transiciones, por la disposición del ambiente, por la gracia desenfadada y picaresca de la acción, por el humor sano y vital que en ella se respira, por la falta de compromiso con lo transcendente. El título define y simboliza mejor que nada el contenido de la misma y supone ya un logro estético extraordinario. Vicente Gaos, al que debemos el mejor estudio moderno sobre la obra (**Técnica y estilo de “El sombrero de tres picos”**, in **Temas y problemas de literatura española**, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, p. 179-201), así lo ha visto igualmente (p. 186). **El sombrero de tres picos** — afirma tan inteligente crítico y poeta — es una obra “de la plenitud de Alarcón, que ni antes había creado, ni habría de crear después, nada comparable a este cuento, el más feliz, acaso, del Realismo español”.

Los antecedentes de la obra han sido muy discutidos. Sobre el asunto nos han dado curiosos estudios los siguientes eruditos: A. Bonilla, **Los orígenes de “El sombrero de tres picos”**, in “Revue Hispanique”, XIII, 1905; R. Foulché-Delbosc, **D’où dérive “El sombrero de tres picos”**, in “Revue Hispanique”, XVIII, 1908, y E. B. Place, **The antecedents of “El sombrero de tres picos”**, in “Philological Quarterly”, VIII, 1929, y I. F. Montesinos, en obra ya citada. Vicente Gaos se ha ocupado también del problema y ha criticado la posición de los eruditos anteriores.

Si damos crédito al propio Alarcón, la obra se inspira en el picaresco romance de **El corregidor y la molinera**, que corría en pliegos sueltos y pasó al famoso **Romancero** de don Agustín Durán. El autor de **El escándalo** se lo había escuchado a un “zafio pastor de cabras”. Don Juan Valera, en un artículo publicado en “La Ilustración Española y Americana” sobre **El niño de la bola y Curro Vargas**, refiere lo siguiente: “El argumento de **El sombrero de tres picos** está todo en la jácara o **corrida** que he oído mil veces cantar en mi tierra al son de la guitarra, y que principia:

**En Jerez de la Frontera
un molinero afamado,
que ganaba su sustento
con un molino alquilado,
era casado
con una moza
como una rosa.
Por ser tan bella
el corregidor mismo
se prendó de ella;
la visitaba,
la cortejaba,
hasta que un día
le declaró el afecto
que pretendía.**

“Y así y en no menos descomulgados versos — prosigue Valera —, continúa la relación, hasta que el efecto llega a tener en realidad, y no por alucinación del molinero, todo el más complicado efecto que el corregidor deseaba. Alarcón varía aquí algo para esquivar la crudeza y el desenfado del lance; pero el molinero cree en su desgracia como si hubiera sido real. Y aunque el molinero no es un truhán como en la jácara, sino hombre de elevados sentimientos, que ama entrañable y noblemente a su mujer y cifra en ella honra y ventura, todavía, en vez de morir de pena si era de carácter apacible y manso, o en vez de dar de puñaladas a su mujer, derrengar a palos al

corregidor o ahorcarse, suicidarse o hacer otras barrabasadas, incurre en las mismas bellaquerías que el héroe de la jácara, y se va a tomar venganza o represalias con la corregidora. No he de negar yo que con estas modificaciones ganan mucho el pudor y el decoro; pero en el carácter del molinero, tal como Alarcón magistralmente le pinta, se produce, en mi sentir, cierta contradicción psicológica. Como quiera que sea, **El sombrero de tres picos** es una bellísima novela. Yo no distribuyo patentes de inmortalidad; pero me atrevo a presumir, de acuerdo con la generalidad de los lectores, que **El sombrero de tres picos** es uno de los pocos libros que han de vivir siempre y que siempre han de ser leídos y celebrados” (*Obras completas*, t. II, p. 976-977).

Alarcón era, efectivamente, muy poco aficionado a inventar historias. Él mismo reconoce esto en la **Historia de mis libros**. Solía tomar los asuntos acá y allá, de labios de viejos y cazurros, del folklore tradicional. **El clavo**, como vimos, es “una verdadera **causa célebre**, que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muchacho”. Sobre **El amigo de la muerte** dice: “contóme mi abuela materna su argumento, cuando yo era niño...”. Afirma que **La comendadora** es totalmente histórica, y **El coro de los ángeles**. Sin un cuarto “aconteció al pie de la letra”, observa en otro lugar. E igualmente **El carbonero alcalde**, **El afrancesado** y todas las restantes historietas nacionales. Su más famosa novela larga, **El escándalo**, es la amplificación novelística de un caso sucedido en Madrid y que, según él, todos recordaban todavía diez años después de la composición de la novela.

Es decir, los elementos ficticios, en Alarcón, dejan paso, según él, a los tomados de la realidad o de la tradición folklórica y nacional. La creación del autor consistiría, pues, en la disposición del asunto, en la variación de los motivos, en los accidentes novelescos, en la manera de la exposición, en la creación de las situaciones, en el estilo, en el relato, en una palabra. La amplificación crea la novela, y esto lo observamos bien poniendo frente a frente la jácara tradicional o picaresco romance de **El corregidor** y la **molinera** y la definitiva creación

de **El sombrero de tres picos**. Vemos, por consiguiente, cómo un breve asunto, esquematizado líricamente en un romance, le da pie para una excelente obra, cuyo mérito no está propiamente en el asunto, que al pie de la letra podría considerarse bastante vulgar, sino en la habilidad y gracia con que el autor caracteriza a sus personajes, destacando en ellos tan sólo gestos y actitudes, sin entrar en honduras de caracterización psicológica, y haciéndolos ir y venir, de la ciudad al molino y del molino a la ciudad o al lugarejo vecino, en que imperaba un alcalde de monterilla, al margen de complicaciones ideológicas y escabrosas. “Alarcón se mueve a sus anchas en este mundo novelesco de plena intrascendencia, de fresca alegría, que si, en cierto modo, por su tema — los abusos del Corregidor enamorado — se diría enlaza con un sector de nuestro teatro del XVII, abundante en obras en las que se contraponía el honor de los villanos a los atropellos de los Comendadores altivos, lo hace en forma burlesca, sin acidez, puesto que no hay afrenta y todo se resuelve felizmente”, aclara Mariano Baquero en el tomo V de la **Historia general de las literaturas hispánicas** (p. 83).

Efectivamente; la lectura de la obra nos recuerda inmediatamente aquella famosísima copla, en la que parece haberse inspirado Lope de Vega para la composición de su **Peribáñez y el Comendador de Ocaña**, que dice:

**Más quiero yo a Peribáñez,
con su capa la pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.**

Esta copla, que probablemente Alarcón no desconocería, es el símbolo de **El sombrero de tres picos**, la elemental moraleja de la obra. Porque la verdad es que en esta obra versos como éstos adquieren un relieve singular, que nadie ha subrayado hasta hoy, que sepamos, ya que el nudo del cuento estriba en ese trueque de capas, símbolos de dos categorías sociales representadas por el molinero y el corregidor que se ponen a prueba ante la figura popular y graciosa, fresca y campechana, de

la señá Frasquita, la cual, a semejanza de la Casilda de **Peribañez**, responde al asedio del enamoradizo madrileño:

— ¡Frasquita! ¡Soy el Corregidor!

— ¡Aunque fuera usted el rey! A mí, ¿qué? ¡Yo soy la mujer de mi marido, y el ama de mi casa! ¿Cree usted que yo me asusto de los coregidores?

“Todo el enredo — señala con argucia Vicente Gaos — y esta es, por de pronto, una obra de enredo — pende del trueque de indumentarias entre el molinero y el corregidor, que provoca los consiguientes equívocos. Diríamos que en esta obra, tan dinámica, de ritmo tan alegre, hasta los materiales inertes — unos vestidos — gozan de vida, y de vida propia” (op. cit., p. 186-187). Tanto es así que los mejores efectos de la misma se logran mediante el contraste de tipos y vestidos, lo cual supone una auténtica invención alarconiana, que él no podría haber sospechado nunca ni en la canción de **El corregidor y la molinera** ni en el romance de **El molinero de Arcos**, que parecen haber sido sus fuentes. Por lo menos en esas obrillas no se extrae el mejor efecto estético de esas situaciones. En los contrastes situacionales estalla la verdadera acción de la novela. Pero lo curioso es que la desproporción que se establece no llega nunca a la caricatura mordaz, ácida, enfadada, sino que se nos presenta con talla de realidad fácilmente aceptada incluso por el lector más puritano. He aquí algunos contrastes dignos de mención, y que dan la tónica del relato: frente a la sana y despreocupada alegría del molino, lar feliz en el que se mueven los molineros y al que acuden, en busca de refrigerio, las personalidades más altas de la ciudad vecina, nos presenta Alarcón, en rasgos estilísticos que anuncian sabrosas técnicas impresionistas, los “tétricos y metódicos hogares” del corregidor, de los canónigos, del abogado académico correspondiente, del señor obispo. Son dos mundos que se contraponen, la ciudad y el campo, en un menosprecio de corte y alabanza de aldea que nos recuerda posturas horacianas de nuestro Siglo de Oro. La hermosura de la señá Frasquita contrasta con la fealdad del tío Lucas, que “era

más feo que Picio”, aunque combina con la simpatía y gracia de los dichos del molinero; pero contrasta mucho más, y Alarcón saca todo el partido posible de la situación, con la ridícula fealdad del corregidor, envuelto en su capa de grana, la cual hace resaltar aún más su joroba y su manera de andar, moviéndose de adelante hacia atrás y de derecha a izquierda. **Garduña**, el alguacil, personaje picaresco que hilvana las acciones de la novela, complementa la figura de su dueño: “aquel espantajo negro — refiere Alarcón — parecía la sombra de su vistoso amo”. **El bombardeo de Pamplona**, el sabrosísimo capítulo XI, puede hablarnos mejor de esta técnica de los contrastes de tipos y de situaciones a que nos estamos refiriendo. Le faltó sólo a Alarcón el sarcasmo y el pesimismo, la doble intención y el desengaño, para darnos una auténtica creación quevedesca, pero, en cambio, la gracia que rezuma la obra, por todos los costados, nos dignifica. Parece que asistimos, felices, a un encantador paso de danza burlesco del siglo XVIII. Todo está en ella medido y equilibrado. Es una obra perfecta, integral, acabada, como la llamó la Pardo Bazán. Y la perfección de tal obra tendría que obscurecer, necesariamente, el resto de la producción alarconiana, como el **Quijote** obscureció, por mucho tiempo, las obras menores de Cervantes.

El espíritu que informa **El sombrero de tres picos** se integra en la forma y sentido que adopta el personaje femenino de la señá Frasquita. Y la fealdad queda al punto tocada por la gracia y no hace más que hacer resaltar el gozo y la maliciosa, aunque sana, belleza de la protagonista. “Salpimentado cuento”, lo llamó Menéndez Pelayo (**Estudios y discursos de crítica histórica y literaria**, t. V, p. 89), y el propio Alarcón la apellida de “alegre tonadilla” y habla de la “atmósfera serena” que en ella se respira.

Todo está tan plenamente equilibrado que parece como si la obra hubiese sido construída siguiendo un rigurosísimo plan previo, de carácter arquitectónico. Y, sin embargo, se nota, a primera vista, que ha sido elaborada hasta con cierta precipitación. Alarcón traduce en ella todo el arranque de su

inspiración literaria, que nos da en bruto, y es un acierto estético. Nos hallamos ante una obra clásica. Personajes, ambiente, clima moral y tiempo estético y psicológico se coadunan para ofrecernos esa euforia constante del vivir de los molineros, plástica, movida, fresca, campechana, truncada, por contraste, por el episodio de los requiebros del corregidor, que se ha enamorado de la protagonista. Y este episodio, que engendra el nudo, no hace más que destacar, poniéndola a prueba, la felicidad de la vida del molino.

Alarcón no analiza. Pinta las cosas como las ve. No entra dentro de las cosas ni de los personajes. No le preocupan las causas ni la evolución psicológica de los afectos. Su técnica descriptiva se acerca con frecuencia, como ya dijimos, a la de los escritores impresionistas posteriores. La descripción de **Garduña** es, en esto, un modelo feliz, así como la siguiente aguafuerte del corregidor: "...a quien no podía confundírsele con ninguna otra persona ni de día ni de noche, así por la enormidad de su sombrero de tres picos y por lo vistoso de su capa de grana, como por lo particularísimo de su grotesco donaire". Los valores plásticos adquieren tal solidez y vigor en la novela que seguramente haya sido ésta una de las causas que más han contribuído para la popularización de la misma. Más de una vez ha sido llevada al cine (la más reciente producción de que tenemos noticia es italiana y tuvo como protagonistas, en los papeles del corregidor y de la molinera, a Vittorio de Sica y Sofia Loren, respectivamente), y todos saben de memoria la espléndida pieza sinfónica de Manuel de Falla, ese singular ballet cuyo final es pieza obligatoria en la mayoría de los conciertos musicales sinfónicos en el mundo entero.

Todos los elementos están sabiamente conjugados para el efecto final. La descripción de la señá Frasquita es un modelo en su género. La técnica del movimiento se logra mediante aguzados o estilizados gestos. El sonido ocupa un lugar de destaque en el conjunto y en la caracterización de personajes: la voz de la señá Frasquita era fresca y alegre y su carcajada "parecía un repique de Sábado de Gloria"; la voz del

tío Lucas era “vibrante, elástica, atractiva”; la del corregidor, chocante, pues “hablaba con una pronunciación floja y silbante, como si estuviese comiendo sus propios labios”.

“La técnica con que Alarcón estiliza la realidad — observa Vicente Gaos (*op. cit.*, p. 188) — y la deforma levemente hacia lo grotesco es, en embrión, semejante a la que después utilizaría un Valle-Inclán. Claro que en lo que en Valle-Inclán es exuberancia y complicado aderezo, en Alarcón es tan solo leve insinuación, apunte”. Julián Marías ha traído también a colación el nombre de Valle-Inclán a este propósito (*Diccionario de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, 2.a ed., p. 11), a través del cual críticos posteriores, como tal vez el propio Gaos, y los historiadores Díez-Echarri y Roca Franquesa, han asociado a Alarcón el nombre del escritor gallego.

El sombrero de tres picos es, en resumidas cuentas, una obra clásica, cuyos méritos resaltan a medida que avanzan los años, como uno de esos ricos y generosos añejos que se conservan en las bodegas de Jerez de la Frontera, lugar en que se sitúa la acción que cantan los romances. Todo en la obra parece llevar hacia la picaresca más maliciosa y, **sin embargo, lo que allí pasa no puede ser más inocente...**

UNAMUNO Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS

Extensa es ya la bibliografía unamuniana. Tanto que, quien desee aproximarse a ella, deberá reservar horas y horas para su acopio y consulta. Difícil es, a primera vista, encontrar algo nuevo en la obra del famoso paradojista, algo que no haya sido visto ya, que no haya sido estudiado, comentado, citado (1). Y, sin embargo, siempre se encuentra en ella un hueco inédito o, por lo menos, poco estudiado, como muy bien advierte Ferrater Mora (2). Esto pone de relieve la riqueza de su personalidad, la complejidad de su pensamiento, la multitud de facetas y de aspectos de la realidad que tocó el maestro salmantino. Sabía muchas cosas, y las sabía bien, refirió Ortega (3). Pues de todas esas cosas que sabía habló, repitiéndolas mucho, es cierto, pero también buscando siempre a través de ellas ángulos de significación nuevos, personales. Y no sólo sabía muchas cosas, lo que a muchos sucede y de nada sirve; sabía vivir sus conocimientos, proyectarlos a tiempo sobre el ambiente, transformarlos en

-
- (1) Vid. los apéndices bibliográficos de las siguientes obras: Miguel Oromí, **El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno**, Madrid, 1943, p. 13-27; José Ferrater Mora, **Unamuno: Bosquejo de una filosofía**, Buenos Aires, 1957, p. 133-141; Luis Granjel, **Retrato de Unamuno**, Madrid, 1957, p. 365-388; Manuel García Blanco, **Don Miguel de Unamuno y sus poesías**, Salamanca, 1954, p. 425-442; la *Crónica unamuniana* que publica periódicamente el profesor García Blanco en los "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno", t. I-IX, Salamanca, 1948 a 1962. Vid. la bibliografía que nosotros hemos recogido en el apéndice de nuestra tesis doctoral (en prensa) sobre **Unamuno y Portugal**, vol. II, p. 873-917.
 - (2) José Ferrater Mora, **op. cit.**, p. 8.
 - (3) José Ortega y Gasset, **Obras Completas**, t. V, 4a. ed., Madrid, 1958, p. 266 (**En la muerte de Unamuno**).

savia fecundante de su espíritu. Si rico fue el caudal de los mismos (4), no menos lo fue el pensamiento que engendraron, y en la encrucijada que forman en su conciencia libros, hombres y cosas, con sus correspondientes surcos de ideas, pasiones y misterios, hay que buscar el “yo” central unamuniano.

Nos cabe, en este instante, ver la postura que adoptó don Miguel ante las letras españolas (5). No somos los primeros, ni seremos los últimos tampoco, que de él han hablado como de un hombre que vivió continuamente entre libros (6). A quien haya pasado los ojos sobre sus ensayos y artículos esto no le sorprende. Quien haya visto su biblioteca sabe muy bien de ello. Sus lecturas abarcaron casi todo lo que humanamente le ofrecía la cultura de su tiempo (7). Su principal misión fue siempre la de abrirse a las corrientes de fuera, para avivar más los manantiales de dentro (8). Por eso leía, de todo, sin cesar, y conversaba, con unos y con otros. Al mis-

-
- (4) Aunque le molestaba muchísimo que le llamasen “sabio”, contra lo que protestaba en varias ocasiones. Cf. Unamuno: **De esto y aquello**, t. IV, Buenos Aires, 1954, p. 544: “No, sabio no; ni ganas. Lo he dicho cien veces”. Y añade: “Y no porque no sepa, y muy bien, muchas cosas, ni porque no haya descubierto algunas. Por lo otro”.
- (5) Josefina García Araez, en un estudio titulado **Unamuno y la literatura**, in “Revista de Literatura”, T. VII, Madrid, 1955, p. 60-81, ordena las citas que don Miguel va haciendo en sus **Ensayos** (Madrid, 1951, 2 vols.) de autores y lecturas de las diferentes literaturas modernas, y, entre ellas, de la española clásica y contemporánea.
- (6) Vid. nuestro trabajo **Unamuno y Portugal**, t. I, p. 150-151, 798, notas 2, 3, 4. Cf. Nemesio González Caminero, **Unamuno**, t. I, Comillas, 1948, p. 77.
- (7) Caminero, *op. cit.*, p. 77. Vid. Serrano Poncela, **El pensamiento de Unamuno**, México, 1953, p. 82: “Un catálogo de sus lecturas sería difícil de llevar a cabo, sin embargo, ya que fiel a su principio de que tras la obra se encuentra siempre un hombre, no se preocupó nunca por dejar constancia, en sus textos, de lo que era original y lo que era adquirido o reflejo”.
- (8) “Descubro mis veneros espirituales comulgando con mis prójimos”: Unamuno, **España y los españoles**, ed. de García Blanco, Madrid, 1955, p. 291.

mo tiempo que se correspondía con amigos españoles, franceses, italianos, portugueses e hispanoamericanos, y comulgaba de la presencia de los cercanos salmantinos, se entregaba simultáneamente a la lectura de tres, cuatro o cinco libros a la vez, “descansando de cada uno en la lectura de los otros” (9). Fue un buscador precipitado de almas ajenas, como muy bien ha señalado Jacinto Grau, pero es “cuando caen dentro de su zona sensible, para proyectarlas en comunicación con él mismo” (10). Debemos tener en cuenta esta peculiaridad de su erudición — llamémosla así — para definir los contornos de la crítica que determinados autores y obras le provocan.

Detrás de casi todos los ensayos de Unamuno “hay un interlocutor o un denostado” (11). Esto sucede en sus artículos también, y muchísimas veces en sus discursos y conferencias (12). Difícilmente consigue desasirse de las circunstancias, sean éstas lecturas u hombres con que trata (13). Por eso las mismas se acumulan en sus escritos, ora en forma de citas, ora en forma de amplificaciones o paráfrasis. Estas citas son generalmente afirmaciones de personalidad (14), y por eso interesan más. Cuando cita a sus hermanos en la desesperación, a hombres como Leopardi, Kierkegaard, Senancour y Antero de Quental, no busca en ellos la autoridad que a él

-
- (9) Unamuno, **Ensayos**, Madrid, 1955, t. II, p. 108. (Citamos por la edición de M. Aguilar). Daniel Rops decía que don Miguel “es uno de los eruditos más prodigiosos de nuestro tiempo”, *apud* Benjamín Carrión, **San Miguel de Unamuno**, Quito, 1954, p. 44.
- (10) **Unamuno y la España de su tiempo**, Buenos Aires, 1953, p. 67.
- (11) Serrano Poncela, *op. cit.*, p. 47.
- (12) Testimonio de esto nos da, y brillante, en sus conferencias y discursos, recientemente editados: **Obras Completas**, v. VII, Madrid, 1959.
- (13) Vid. Torrente Ballester, **Panorama de la literatura española contemporánea**, Madrid, 1956, p. 162.
- (14) Julián Marías, **Miguel de Unamuno**, Buenos Aires, 1950, p. 36. Unamuno cita “para apoyarse en ellos, pero no lógicamente, sino de un modo vital: para hacer que todo lo dicho lo sea por un hombre, en relación con una determinada historia o vida humana, y además para revivirla”.

por acaso le falte, sino un documento humano de la veracidad humana de su propio pensamiento.

En otro trabajo hemos estudiado cómo escogía autores y lecturas don Miguel de Unamuno y cómo debe interpretarse su visión crítica de las obras literarias (15). Se hace necesario insistir un poco aquí sobre lo último para comprender los juicios que las letras españolas le motivan. Algunos piensan que el Rector salmantino fue un crítico de primera talla (un crítico literario, se entiende) (16), y que su pensamiento se encuadra mejor en el terreno de la crítica que en otro lado. Por el contrario, otros han discutido esto (17). Por nuestra parte pensamos que quien se fije en la postura polémica del maestro, quien recuerde títulos de algunos de sus libros, como aquel de **Contra esto y aquello**, quien conozca sus manías antieruditas, su negación de todo formalismo o lógica, su irracionalismo constante, no puede ver en él a un crítico literario propiamente dicho. Se la ha considerado un crítico impresionista a la manera de Anatole France, o de "Azorín" (18), pero hemos de advertir que dista mucho su manera de la de estos hombres. La estudiosa norteamericana Eleanor Paucker afirma, con razón, que "los métodos de crítica literaria seguidos por Unamuno son necesariamente una indicación de su propia personalidad" (19). Por esto podemos decir: nunca fue un crítico literario a la manera como hoy se concibe ese menester, a pesar de haberse pasado la vida hablando de libros. Cada libro representaba para él a un hombre, al hombre de carne y hueso que, en resumidas cuentas, le interesaba, y a la búsqueda de este hombre se lanza, dejando de lado los aspec-

(15) **Unamuno y Portugal**, t. I, p. 152 ss.

(16) Vid. Josse de Kock, **Unamuno et Quevedo**, in "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno", v. IX, Salamanca, 1959, p. 59.

(17) Cf. **Unamuno y Portugal**, p. 154 ss.

(18) Carmelo M. Bonet, **La crítica literaria**, Buenos Aires, 1959, p. 78-79.

(19) **Unamuno crítico literario**, in "Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana", v. II, Salamanca, 1956, p. 243.

tos externos de su obra, sus afeñas de belleza y de estilo, como bien ha señalado Torrente Ballester (20).

Lo que nos interesa, pues, es señalar las reacciones de su espíritu ante determinadas obras, y no los juicios de valor estético que ellas le provocan. Esto último casi nunca suele darse en Unamuno. Se da el caso frecuente de comenzar hablando de un libro y terminar haciendo comentarios sobre las cosas y problemas más dispares, que ni remotamente se relacionan ya con él. Mas, burla burlando, nos dejó siempre una idea central, su pensamiento sobre determinado autor u obra, que es lo que vamos a examinar en relación a la literatura de su patria. Advertimos, de antemano, que un idearium unamuniano sobre lecturas extranjeras es mucho más rico y profundo que el que podamos levantar sobre los escritores de su tierra, que quedan, en relación a aquéllos, malparados (21). Unamuno no llegó a sentir la admiración por las letras españolas que por la lírica inglesa del siglo XIX sentía (22), o la que por algunos escritores franceses (23) o italianos (24). Ni siquiera demostró por ellas entusiasmo semejante al que los escritores portugueses del XIX le provocaron (25). Es más, si hacemos abstracción del **Quijote**: dedicó más espacio en sus obras a comentar las letras hispanoamericanas que a las propias españolas (26).

¿Qué pensaba don Miguel de Unamuno de la literatura española? ¿Cómo reaccionó ante ciertos autores u obras? ¿En qué períodos de la misma se fijó con más atención? Cuáles eran

(20) **Op. cit.**, p. 160.

(21) En nuestra tesis doctoral hemos hecho la indicación precisa de las alusiones y comentarios que don Miguel de Unamuno hace de autores extranjeros. Cf. cap. V, notas 35, 39.

(22) **Op. cit.**, cap. V, nota 35.

(23) **Op. cit.**, cap. V, nota 37.

(24) **Op. cit.**, cap. V, nota 39.

(25) **Op. cit.**, p. 724-730.

(26) Sobre esto vid. John Englekirk, **Unamuno, crítico de la literatura hispanoamericana**, in "Revista Iberoamericana", III, 3, México, p. 19-37, y Eleanor Paucker, **Unamuno y la poesía hispanoamericana**, in "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno", t. VII, Salamanca, 1956, p. 39-68.

sus preferencias y por qué? ¿Hasta qué punto hubo construcción o recreación en sus juicios? A estas preguntas, y a otras que posiblemente irán surgiendo, daremos respuesta en nuestro trabajo.

Desde los primeros escritos unamunianos podemos encontrar referencias a algunos aspectos y obras de las letras españolas. Ya en los ensayos que componen su libro **En torno al casticismo**, publicado en 1895, topamos con juicios que merecen cierta consideración, si bien hemos de advertir que — como de ahora en adelante sucederá en él — obras y autores aparecen en sus escritos para afirmar ideas y posiciones individuales, y no como sujetos de una posible crítica literaria. No obstante, en estos primeros ensayos está ya patente una caracterización de la literatura española que no le abandonará más en su vida y a la cual volverá una y otra vez: la del didactismo (27). Pensó siempre don Miguel que el didactismo, “el más horrible y repugnante didactismo, tiene corroídas las entrañas de nuestra literatura” (28). Esto le llevó a hablar con poco entusiasmo y cierto desprecio de obras como **La Epístola Moral a Fabio**, o a censurar el tono de las inmortales **Coplas** de Jorge Manrique (29), aunque éstas, desde otro ángu-

(27) “Por toda la literatura castellana campea esa sucesión calidoscópica, y donde más, en otra su casticísima manifestación, en los romances, donde pasan los hombres y los sucesos grabados al aguafuerte, sobre un fondo monótono, cual las precisas siluetas de los gañanes a la caída de la tarde, sobre el bruñido cielo. El didactismo a que propende esta misma literatura suele, por su parte, resolverse en rosario de sentencias graves, en sarta sin cuerda a las veces”: Unamuno, **Ensayos**, t. I, p. 76.

(28) **Op. cit.**, p. 677.

(29) “Que la poesía castellana siempre tuvo un cierto sabor a sermón. No ya aquella famosa **Epístola moral**, la que empieza: “Fabio, las esperanzas costezanas — prisiones son do el ambicioso muere...”, sino las mismas famosísimas coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, ¿son otra cosa que un sermón poético? Desde que empiezan: “Recuerde el alma dormida — avive el seso y despierte...” hasta que acaban “y aunque la vida murió — nos dexó harto consuelo — su memoria”. Unamuno, **Obras Completas**, t. V, p. 389.

lo, le pareciesen muy hermosas, o a hablar de la poca o ninguna afectividad que se respira en casi toda o toda la literatura clásica castiza, de su sequedad, de su escasez de sentimientos (30). La literatura castellana, les decía a principios de siglo a los vallisoletanos, es más dramática que lírica (31). Esta ausencia de lirismo en nuestras letras, desmentida hoy por la crítica moderna, le hacía pensar en la carencia absoluta, por parte de nuestros escritores, de íntima vida espiritual. En España no cabían, dado el espíritu poco introspectivo de nuestros hombres, ejemplares de la raza de los Werther, René, Obermann, Rafael, Rodolfo, Jacobo Ortiz (32). Todo en nosotros se resumía en una vida exterior, y hasta el mismo Don Quijote “no era hombre que se entretuviese en zahondar su propio espíritu” (33). Si a esto unimos el espíritu disociativo de las mismas, que Unamuno resume bajo la presencia de las dos figuras inmortales de la obra cervantina, habremos dibujado el carácter que se respira en ellas desde sus primeras manifestaciones, espíritu que no llegó, según él, “a la entrañable armonía de lo ideal y lo real” (34). Es importante traer a colación lo que ya advierte en sus primeros ensayos sobre lo que esto suponía para al expresión literaria, porque en esta tecla insistirá en otras oportunidades. “Este espíritu disociativo — escribe —, dualista, polarizador, se revela en la expresión, en el vano lujo de colores y palabras, en el énfasis, en la “inundación de mala y turbia retórica, en la manera hinchada de hipérboles, discreteos, sutilezas y metaforismo apoplético. Nuestros vicios castizos, desde Lucano y Séneca acá,

(30) **Ensayos**, t. I, p. 738.

(31) “...es de choque de pasiones elementales y primitivas, a base de amor propio (...) Y en España hay un estilo que podríamos llamar castellano, que tiende a cierta inmovilidad, a cierta anquilosis”: **Obras Completas**, t. VII, p. 99.

(32) “He estado creyendo que nuestro natural recio, dogmático, tallado de una pieza, fuertemente positivista en el fondo, nada nebuloso, se compadecía mal con la vida interior”. **Op. cit.**, t. V, p. 675.

(33) **Loc. cit.**

(34) **Ensayos**, t. I, p. 77.

el culteranismo y el conceptismo, brotan del mismo manantial" (35).

Tenemos que afirmar que Unamuno escribía en momentos de verdadera perplejidad y entontecimiento general, en los momentos que preceden al **desastre** y en los que inmediatamente le siguen y que provocan una literatura regeneracionista en la que él mismo incurrirá, a pesar de abominarla más tarde. Era la suya una posición de desprecio por todo lo anterior, principalmente por todas las glorias castizas del pretérito, a las que los hombres del 98 achacaban los errores del presente. Pero, a medida que se frenan los primeros y apasionados impulsos, van viendo esos escritores que es necesario medir con menos pasión y más objetividad los valores que la tradición ha legado. Y surge, como consecuencia, una revisión de nuestros clásicos, en la que "Azorín" lleva, sin duda, la mejor parte y más activa, una recreación de su mundo, de su vida y de sus obras. Unamuno intenta también penetrar en la entraña de los escritores del pasado, pero es tal la fuerza con que le absorbe la inmortal obra cervantina que casi no tiene ojos para las otras, como el propio caso de Cervantes en él explica, según veremos. "Azorín" volverá tiernamente los ojos al viejo juglar del Cid, y trazará páginas encantadoras sobre Barceo, sobre el Arcipreste de Hita, sobre Gracián, etc. Tomará como misión la actualización de nuestra literatura clásica y medieval. Algo parecido, aunque en mucho menos proporciones, harán todos sus compañeros. Unamuno, no obstante, no adopta ningún principio fijo ni airea ninguna proclama de vuelta a las viejas tradiciones. De todos los de su generación, es, sin duda, el que mejor se adapta al espíritu de los nuevos tiempos, sin que despreciemos la postura de un Baroja, o, antes, la de un Canivet. Unamuno buscaba más en los escritores pasados una norma de vida y de conducta, una filosofía, que valores de otra especie. Se aproximó a los místicos, y a los escritores dramáticos y novelistas procurando descubrir una razón de ser de la existencia española, y cuando al-

guien critica la falta de capacidad especulativa de nuestros hombres, proclama que la filosofía española está difusa en las letras, principalmente en la mística (36).

En líneas generales podemos afirmar que muchos aspectos críticos unamunianos de la literatura española derivan de las lecciones y obras de su maestro don Marcelino Menéndez Pelayo, el creador de la historia literaria en España. Esto significa, por fuerza, que, bajo ciertos aspectos, la interpretación que don Miguel hace de ciertas figuras de nuestras letras responde a un canon hasta cierto punto positivista, lo que estaba reñido con su espíritu, y lo que le llevará, al poco, a entablar disputa — que nunca llegó a ser intensa — con las lecciones de su propio maestro. Pero la visión general que él tiene de nuestras letras, desde el viejo **Poema del Cid** hasta nuestros autores del siglo XIX, es una visión menéndezpelayina, con restricciones en su marco. Sabemos que don Miguel fue lector relativamente asiduo de los prólogos a la **Antología de poetas líricos castellanos** del polígrafo santanderino, y que conocía bien sus otras obras. Pero sería falso pensar que el conocimiento que él tenía de nuestras letras era indirecto, a través de segundos. Él mismo conocía las obras de que hablaba, desde el **Poema del Cid**, ya citado, hasta el último libro de versos de cualquiera de los jóvenes que le rodeaban. Y de este contacto directo con las obras derivarán sus juicios.

Como profesor que fue durante muchos años de Gramática Histórica Española, cátedra que acumulaba con la de Griego en la Universidad de Salamanca, tenía necesidad de tratar de cerca los más antiguos monumentos literarios españoles. De aquí que su conocimiento de la literatura medieval no fuese escaso, aunque faltan en sus obras referencias a autores tan destacados como el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel, **El Libro de Alexandre**, los cancioneros galaico-portugueses, etc., sobre los que, al menos, tendría conocimiento a tra-

(36) “Las coplas de Jorge Manrique, el Romancero, el Quijote, La vida es sueño, la Subida al Monte Carmelo, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida, *Weltanschauung und Lebensansicht*”. Ensayos, t. II, p. 984-5.

vés de las obras de Menéndez Pelayo. De todo esa literatura, es el **Poema del Cid**, por fuerza de las circunstancias, lo que más le atrae. Y es porque era el texto que le servía de base en sus explicaciones de gramática histórica, siguiendo el criterio y las bellísimas exposiciones del maestro don Ramón Menéndez Pidal. Fue lector asiduo de este poema (37), así como de la **Crónica General** de Alfonso el Sabio, lo que también se explica desde el punto de vista filológico. Dado su gran conocimiento del viejo **Poema**, nada nos puede extrañar el hecho de que frecuentemente acuda a ciertos pasajes del mismo recordados al hilo de otras lecturas (38). Realmente, si quisiésemos traer aquí una apreciación crítica del **Poema** no lo conseguiríamos, porque, como dijimos, Unamuno no se fijó en él como obra literaria, sino como obra lingüística y filológica y, en ocasiones, como mera catalizadora en torno a sentimientos específicos de la psique castellana.

De Berceo, que tanto apasionó a “Azorín” (39), y el propio Valle-Inclán (40), y que fue el poeta preferido de Antonio Machado (41), nada nos dirá. Al llamarlo, en una ocasión, “el bueno de Berceo” (42), nos dejará sentir cierta implícita simpatía hacia su obra, pero nada más. Y necesariamente tendría que haber leído sus encantadores **Milagros**. ¿Cómo es posible que se le escapara la candura, la ingenuidad, la sencillez de su habla? Tal vez se le escapase, sí, como se le escapó la belleza del mundo de Juan Ruiz y no sintió — lo que tanto le hubiese entusiasmado — la palpitación individual, hu-

(37) Vid. referencias a él en **Obras Completas**, t. V, p. 119-122, 123-126 y 137-139.

(38) Lo cita frecuentemente en su **Vida de Don Quijote y Sancho** (**Ensayos**, t. II, p. 320, 276-7, 295-6). Vid. también **Ensayos**, t. I, p. 95-96.

(39) “Azorín”, **Obras Selectas**, Madrid, 1943, p. 1038-9.

(40) Muchos de sus alejandrinos traen el aroma del vate riojano.

(41) Vid. el poema que comienza:

“El primero es Gonzalo de Berceo llamado”.

Obras Completas de Manuel y Antonio Machado, Madrid, 1957, p. 854.

(42) Unamuno, **Obras Completas**, t. VI, p. 429.

mana, humanísima, españolísima, de ese gigante de nuestro siglo XIV. O, por lo menos, nada sobre ello dejó escrito.

Las referencias que a la literatura medieval encontramos en las obras del maestro de Salamanca se limitan casi a esto. Habla en algunas oportunidades del "grave "Jorge Manrique", "el de las coplas inmortales" (43), y cita un poco el Roman-cero, que conocía mejor y algunos de cuyos romances le sirven de pie para asentar algunas ideas en sus ensayos (44).

El mundo medieval, según vemos, se le aparece bastante remoto. No le decían nada o casi nada aquellas obras. Estaban lejos de la órbita de sus inquietudes. Su modernidad, es decir, su ubicación en nuevos y avanzados tiempos, en pleno siglo XX o finales del XIX, le inclina a acogerse más a lo de cerca que a lo que se pasea a distancia. Su cultura literaria, si nos fijamos bien, es inmensa en lo que se refiere al siglo XIX, pero cae a medida que se aleja hacia los orígenes o formación de las literaturas. Espíritu nada conservador, mira el pasado como pasado, y no como presente, si bien tiene un concepto de la tradición que sería significativo examinar. Las obras antiguas tienen valor en cuanto forjadoras de una tradición que se renueva a cada instante, y no como meros y aislados soportes del instante. En cuanto eternizadoras de la momentaneidad, debemos admirarlas y estudiarlas, mas no así cuando nada eternizan. Claro está que esto no podría aplicarse a obra como la que realizó un Juan Ruiz, o un Jorge Manrique, que fueron verdaderos poetas en cuanto lograron la eternización de su momentaneidad. Unamuno seguramente pasaría por ellas de prisa, sin lograr vencer sus dificultades inmediatas y externas, a pesar de la cultura filológica que le caracterizaba. Por otro lado, pensaría, los eruditos estaban hollando demasiado los caminos y acotando lo que debería siempre permanecer libre y aireado.

De la encrucijada que forma nuestro "otoño" de la Edad Media y lo que Menéndez Pelayo llamó el pórtico del Rena-

(43) *Ensayos*, t. II, p. 289 y 344.

(44) *Obras Completas*, t. V, p. 97-102. Vid. también *Ensayos*, t. II, p. 251-2, 266-7, 353-4.

cimiento, de que forman parte autores como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, los poetas del Cancionero de Baena, los primerros dramaturgos — como Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente —, y, como síntesis de un mundo que se esfuma y el nuevo que surge, **La Celestina**, el agonista vascongado nos nos dejó, que sepamos — después de haber recorrido las obras que de él se conocen hasta el presente — nada dicho. Esto muestra, en realidad, una cosa: su poca o ninguna afición a las letras españolas como conjunto o tradición. No le servían de base para la proyección de su individualidad. No descubrió en ellas el reflejo de desgarradas conciencias, del hombre “agónico”. Carecían, según debería pensar él, de introspección. Había demasiado didactismo. Había demasiado sermón. El **Libro de Buen Amor**, por ejemplo — si damos crédito a Juan Ruiz —, tenía como finalidad avisar de los peligros que el loco amor acarrea, y **La Celestina** igualmente. Esto bastaría para que Unamuno no se fijase en tales obras con la atención que merecían. Pero estaba engañado, de ser así. Ni **La Celestina** ni el **Libro de Buen Amor** respondían a finalidades inmediatas. Una cosa era el fondo y otra la forma. Había que esconder hábilmente las verdaderas intenciones. Américo Castro ha puesto esto bien en claro en lo que a los escritores erasmistas de los siglos XVI y XVII se refiere (45) y al propio Cervantes. El mismo Américo Castro, en su libro **La realidad histórica de España**, nos ha dado la verdadera explicación y razón de ser de obras como la del Arcipreste, entre otras, lo que también ha hecho recientemente Criado de Val (46).

A medida que se avanza hacia nuestros días en la historia literaria de España, el interés del Rector salmantino por la misma crece. No podemos decir ahora que su conocimiento

(45) **Hacia Cervantes**, Madrid, 1957.

(46) México, 1954. La razón de ser en función de sus teorías, que en 1948, en su libro **España en su Historia**, había ventilado valientemente. Es interesante la tesis que proclama el reciente libro de Criado de Val, **Teoría de Castilla la Nueva**, Madrid, 1960.

es corto cuando entramos en los siglos XVI y XVII. Pero las ideas que sobre obras y autores de esta época desparrama por sus obras no son tan ricas y abundantes que nos impidan levantar un cuadro sistemático de las mismas y ofrecer una visión de sus gustos, preferencias y juicios. Haciendo abstracción del **Quijote**, que merecería capítulo aparte y de que no vamos a tratar aquí porque ya lo hicimos en otro lugar (47), aparecen algunos juicios de cierto interés sobre algunos poetas líricos del Renacimiento, sobre los místicos, sobre los dramaturgos y sobre los novelistas y últimos ecos del Siglo de Oro, con culteranos y conceptistas al fondo.

Si tomamos una vez más en conjunto toda esta literatura, incluso la del Siglo de Oro, la impresión que ella le causa al Sócrates salmantino no es diferente de la que ya hemos visto. Insiste en la nota del didactismo y del sermón, y pocas veces ve otra cosa, algo que pueda alcanzar ecos universales. “Nuestros clásicos — dice una vez y repite en otros lugares — son unos charlatanes que diluyen en un tonel de agua insípida una píldora de filosofía casera que sabe a garbanzo revenido. Fuimos siempre, y no sé por cuánto tiempo más lo seguiremos siendo, un pueblo de inteligencia, por esencia, presencia y potencia, ramplona” (48). Este juicio lo forma al leer la **Atalaya de la vida humana**, segunda parte del **Guzmán**, de Mateo Alemán, y se aprovecha de un pensamiento de Montesquieu, que dice que el **Quijote** es el único libro español que merece ser leído, a lo que añade don Miguel que “es el que pone de manifiesto lo malos que son todos los demás” (49). Nuestras glorias castizas le eran, en fin, insoportables, y con excepción del **Quijote**, como ya dijimos, de algunos místicos y de rarísimos poetas, no ve en ellas otras cosa que sequedad,

(47) El “**Quijote**” y la generación del 98, in “Miscelánea Universitatis”, anexo de la revista “Paideia”, Sorocaba, v. II, 1956, p. 7-27.

(48) **Ensayos**, t. I, p. 665.

(49) **Loc. cit.**

pesadez, monotonía abrumadora (50). Es una literatura sin paisaje espiritual profundo, seca como las llanadas de Castilla en el estío, escrita en un lenguaje árido, en el que no hay que buscar las excelencias que por ventura posean aquellos autores (51). Su afición, en resumidas cuentas, se reparte entre el **Quijote**, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y muy pocas obras y autores.

A pesar de los ataques que se han dirigido a España desde fuera en lo que a la existencia de su Renacimiento se refiere (problema completamente superado ya), don Miguel de Unamuno mantiene en cuanto a esto una posición semejante a la de su maestro Menéndez Pelayo, y piensa que el humanismo eterno y cosmopolita hizo, a pesar de todo, aquí su asiento, humanismo “que templó la mística castellana castiza, tan razonable hasta en sus audacias, tan respetuosa con los fueros de la razón. El ministro por excelencia de su consorcio fue el maestro León, maestro, como Job, en infortunios, alma llena de la ardiente sed de justicia del profetismo hebraico, templada en la serena templanza del ideal helénico (52). De todos los poetas de su siglo, fue Fray Luis de León el que seguramente le ofreció mayores encantos, y muchas veces sintió aquella presencia fresca del vate agustino en sus paseos emocionados a La Flecha, quinta en la que el autor de los diálogos sobre **Los Nombres de Cristo** descansaba. Mas no se piense por un instante que nuestro excelso poeta renacentista le apasionó como le apasionarían los líricos ingleses del XIX, por ejemplo, o un Leopardi. Hay en las palabras de Unamuno un hondo respeto por el fraile poeta, pero que no se traduce en entusiasmo, el entusiasmo que, por ejemplo, le produce la mística Teresa de Jesús, “mi hermana Teresa de Jesús”, como dice en una ocasión (53). Cuando don Miguel llama hermano a un escritor es cuando verdaderamente

(50) Ni siquiera llega a fijarse, antes, en el exquisito Garcilaso de la Vega, al que nunca cita. Cf. **Ensayos**, t. I, p. 853.

(51) **Obras Completas**, t. VI, p. 432.

(52) **Ensayos**, t. I, p. 112.

(53) **Ensayos**, t. II, p. 348.

se lo integra, es cuando descubre en él sus mismas ansias, sus mismos apetitos de eternidad, sus congojas. Esto sucede poca veces con autores españoles. Se salva la Santa del Carmelo, a la que dedica siempre palabras de encendido amor. "Poderosísima lírica", la llama en otra ocasión (54). Representó para él uno de los grandes genios de nuestra literatura, y, en parte, esta consideración deriva de que sus obras son de un hondo individualismo, personalísimas, autobiográficas, continua correspondencia privada con Dios (55). Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz son los frutos más sazonados de su época y, en particular, del misticismo español, fenómeno que tanto interés despertó en nuestro autor. Pero más que como fenómeno literario, interesóle el misticismo como fenómeno psicológico, como propedeútica de la eternidad. Ya sabemos la atención que dedicó al fenómeno místico y los ensayos que a nuestra mística dedicó (56). Pensaba don Miguel que "el espíritu castellano, al sazonar en madurez, buscó en un ideal supremo el acuerdo de los dos mundos y el supremo móvil de acción; revolvió contra sí mismo sus castizos caracteres al procurar dentro de sus pasiones y con ellas negarlas, asentar su individualidad sobre la renuncia de ella misma. Tomó por filosofía castiza la mística, que no es ciencia, sino ansia de la absoluta y perfecta hecha substancia, hábito y virtud intransmisible, de sabiduría divina" (57). Lo que más le llama la atención y más le embarga de los místicos es su hondo individualismo. Ya hemos visto en otro lugar cómo seguramente debe a Oliveira Martins estas impresiones (58) sobre el individualismo de la mística castellana. Y el espíritu cumbre de esta mística es San Juan de la Cruz, en quien se fundieron "el espíritu quijotesco y el sancho-pancino en un

(54) **Op. cit.**, p. 684.

(55) **Op. cit.**, p. 683.

(56) Vid. los titulados **De mística y humanismo**, in **Ensayos**, t. I, p. 101-124, y **A mística espanhola**, in "Biblioteca Internacional de Obras Célebres", Lisboa-Rio de Janeiro, s. d., p. 3802.

(57) **Ensayos**, t. II, p. 102.

(58) Vid. cap. XIII de nuestra tesis doctoral citada (en prensa), p. 444-446.

idealismo tan realista, como que es la idealización de la realidad religiosa ambiente en que vivía" (59). Santa Teresa y San Juan fueron, sí, sus hermanos, el "madrecito" y la "padraza" de su **Cancionero** (60), unidos indisolublemente por el mismo afán de eternidad y unión con Dios.

Otros autores de esta época que don Miguel de Unamuno apreciaba son Alejo de Venegas (61), el Padre Alonso Rodríguez (62), Cristóbal de Villalón (63), fray Antonio de Guevara (64), Bernal Díaz del Castillo, que prefiere al redicho y remilgado Antonio Solís (65).

Podemos afirmar que el **Quijote** y el teatro de fines del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII le dieron motivo

(59) **Ensayos**, t. I, p. 108.

(60)

"Juan de la Cruz, madrecito,
alma de sonrisa seria,
que sigues tu senderito
por tinieblas de miseria,
de la mano suave y fuerte
de tu padraza Teresa,
la que corteja a la muerte,
la vida cómo te pesa.
Marchas por la noche oscura,
te va guiando la brisa,
te quitas de toda hechura,
te basta con la sonrisa.
De Dios el silencio santo,
colmo de noche sin luna
vas llenando con tu canto,
para Dios canto de cuna.
Madrecito de esperanza,
nuestra desesperación
gracias a tu canto alcanza
adormecer la razón".

Cancionero, Buenos Aires, 1953, p. 217.

(61) **Obras Completas**, t. V, p. 61-64 y 150-153.

(62) **Ensayos**, t. I, p. 612.

(63) **Obras Completas**, t. V, p. 780.

(64) **Op. cit.**, p. 35-37.

(65) **Obras Completas**, t. VI, p. 632. Cf. p. 127-131.

para ciertas observaciones dignas de interés. Sobre lo que pensaba del **Quijote** ya dijimos que no hay necesidad de hablar aquí. Era su Biblia nacional por excelencia, y en torno a ella escribió uno de los libros más hermosos del ensayismo contemporáneo, además de otros trabajos (66). Irguióse como el más febril defensor del mito quijotesco entre los hombres de su generación, en una obra toda pasión y fe quijotesca, libro que es él mismo, íntegro, sincero, arrebatador, por el que circulan hondamente todos los problemas de su personalidad. Tal es la transformación que el mito crea en su conciencia que llega a advertir, categóricamente, en una de sus famosas paradojas, que el personaje cervantino no es ninguna fantasía, sino un ser de tan categórica existencia como lo fueron el Cid, Pizarro, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús. A pesar de todo, y como puede verse fácilmente, Unamuno no entró en el análisis de problemas específicamente literarios de la obra, como no entró en ellos el juzgar el teatro español u otros autores de otras épocas. Buscaba bajo la forma ideas, sentimientos, y, sobre todo, pasión, un estilo de vida, y no un estilo literario, formal. Buscaba, ante todo y sobre todo, al hombre de carne y hueso que pulsaba bajo la forma. Aunque esto no deja de ser buscar el propio estilo, es decir, la individualidad de la obra de arte, Unamuno no conseguía deslindar bien los dos aspectos de la realidad literaria, y la fuerza que para él adquirirían los pensamientos, las ideas, las pasiones, los sentimientos, era superior a la fuerza estética que podrían despertar las formas y los contenidos propiamente literarios. Esto se ve bien en él si tomamos en consideración su interpretación del **Quijote** y la que hace del resto de las obras cervantinas. En su anti-eruditismo, es contumaz blasfemador contra los que se detienen en los aspectos formales de la obra del manco de Lepanto, dando aquí a la acepción “formal” un contenido mucho más amplio del que generalmente suele tener

(66) Vid. nuestro trabajo **El “Quijote” y la generación del 98**, ya citado.

(67). El Rector salmantino se enfrenta con el **Quijote** llevado por esa morriña de eternidad que embarga a su propia alma, y lo erige en el símbolo de la raza. El pobre Cervantes queda así disminuido, transformado en un pobre apóstol que tuvo la suerte de concentrar en su espíritu y exteriorizar la disociación del alma hispánica.

Unamuno fue siempre muy injusto con Cervantes. Lo consideraba, como el triste Tamayo de Vargas, un “ingenio lego” o poco menos. Cervantes — piensa — se sobrepujo con mucho a sí mismo en el **Quijote** (68), pues el resto de sus obras nos hablan de un ingenio endeble. En esto no tenía razón alguna don Miguel, aunque ahora no vamos a discutir sus opiniones. Cervantes acertó en el **Quijote**, pero en cambio nos dio en el **Persiles** una obra insoportable (69), y en las **Novelas ejemplares** unas obras insípidas, que no deben merecer la atención de las gentes. Llega a afirmar, incluso, lo siguiente: “Y no me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su **Quijote**. Si Cervantes no hubiera escrito el **Quijote**, cuya luz resplandeciente baña a sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como ingenio de quinta, sexta o déci-motercia fila (70). No dejan de sorprender palabras como éstas, cuando críticos del porte de un “Azorín”, su compañero de generación, nos acaban de descubrir los encantos literarios

(67) “La historia de los comentarios y trabajos críticos sobre el **Quijote** en España sería la historia de la incapacidad de una casta para peentrar en la eterna substancia poética de una obra, y del ensañamiento en matar el tiempo con labores de erudición que mantienen y fomentan la pereza espiritual”: **Ensayos**, t. I, p. 646.

(68) “...se mostró éste muy por encima de lo que podríamos esperar juzgándole por sus otras obras...”. **Ensayos**. t. II, p. 555.

(69) “¿Quién que lea esta obra inmortal (el **Quijote**) con admiración y fervor crecientes puede soportar el **Persilles y Segismunda**, del mismo Cervantes, ejemplar típico de novela novelesca?”. **Op. cit.**, p. 1184.

(70) **Ensayos**, t. I, p. 654-5.

del **Persiles** (71), o un Ludwig Pfandl nos habla de que Cervantes es el mayor entremesista de la literatura universal (72), o un Joaquín Casaldueño nos descubre la sabia trabazón orgánica literaria de las **Novelas ejemplares** (73), o un Ricardo Rojas nos muestra la intensidad y cantidad de su mundo poético (74). De no haber escrito el **Quijote**, Cervantes sería para don Miguel, ni más ni menos, que una de esas viejas glorias castizas a las que él tanto menospreció. La grandeza de su obra magna le impedía, sin duda, percibir las bellezas del resto de su producción. Al fin y al cabo, el **Quijote** — sin que queramos con esto disminuir absolutamente en nada tan portentosa creación, pecado imperdonable — no es más que una novela ejemplar amplificada, una especie de **Licenciado Vidriera** o cosa por el estilo. La parcialidad unamuniana es evidente. Le ofuscaba el mito quijotesco, y le vendaba los ojos para considerar la función cervantina en la elaboración de esta y de las otras obras. Si hubiese leído con mejores deseos ciertas novelitas de este escritor, o algunos entremeses, u observado las bellezas de la prosa del **Persiles**, habría percibido la sangre cervantina pulsando en ellas con tanta intensidad como en algunos pasajes del **Quijote**. Pero no fue así. Estaba cuajado de prejuicios contra su propia literatura, y éstos al-

(71) "Azorín", **Obras Selectas**, Madrid, 1943, p. 1064.

(72) Pfandl dice que por cinco caracteres Cervantes es un espléndido entremesista y acaso el más genial de todos en la literatura universal: 1) porque da a sus entremeses "perspectiva y ambiente", 2) por la creación de verdaderos caracteres, 3) por el humor, 4) por la perfección técnica de la construcción y 5) por la decencia y buen gusto. Ludwig Pfandl, **Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro**, Barcelona, 1933, p. 487.

(73) Joaquín Casaldueño, **Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"**, Buenos Aires, 1943.

(74) Ricardo Rojas publicó en 1916 la antología de los versos de Cervantes, la cual ofreció la sorpresa de ver que el autor del **Quijote** había sido un fecundo poeta, más amplio que Fray Luis de León o que Garcilaso. Claro es que su poesía está dispersa en sus obras.

canzaron no sólo a Cervantes, entre los grandes, sino también a Quevedo y a otros.

Parece que el Sócrates salmantino fue un atento lector de teatro clásico español. Así, por lo menos, nos lo muestran sus frecuentes citas de Calderón, Lope, Tirso, Guillén de Castro, si bien es verdad que casi siempre se fija en las mismas obras y en los mismos pasajes: de Calderón, **La vida es sueño**; de Lope, en sus aspectos popularísticos, en general, sin referencia especial a obra alguna; de Tirso, en el **El condenado por desconfiado**, y de Guillén de Castro, en **Las Mocedades del Cid**, cuya cuarteta que dice:

**Procure siempre acertarla
el honrado y principal,
pero si la acierta mal,
defenderla y no enmendarla,**

repite más de cincuenta veces a lo largo de su vida y obra, según hemos tenido ocasión de comprobar. Como hemos visto también en relación a las obras anteriores, Unamuno no se limita a sentar juicios críticos de significación estética, literaria, no; cuando toma **La vida es sueño**, de Calderón, o la redondilla de Guillén de Castro en las manos, lo hace para subrayar sus ideas sobre la idiosincrasia del hombre español, de la estirpe hispana. Son citas que afirman la personalidad de su raza, que nada tienen que ver con criterios literarios, artísticos.

El teatro del Siglo de Oro, y Lope en especial, le conduce de la mano a subrayar aspectos del realismo castellano, del hombre y de la casta de Castilla. El teatro español es un producto genuino del pueblo, como lo fue el Romancero (75), y

(75) Se preocupó en varias ocasiones Unamuno de la individualidad del canto lírico popular anónimo, y del propio Romancero. Fiel a las doctrinas de su maestro Menéndez Pidal en lo que a esto se refiere, pensaba que "es un error arraigadísimo el de creer que la poesía popular brota del pueblo en cuanto masa, del conjunto. Hay muchos que no se paran a reflexionar que los cantos populares tienen un autor, y muchos más son los que creen que la poesía popular sale de un

el Quijote también. De ahí que el elemento popular sea “la substancia vivífica de nuestro teatro y la raíz de su grandeza (...) El teatro es, en efecto, la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; nace con la épica y la lírica populares, cuando aún se ostentan éstas en unidad indiferenciada, y lleva a escena la vida dramática del “pueblo”, sus tradiciones y la gloria de su historia” (76). Y como el pueblo castellano es poco o nada introspectivo, poco o nada subjetivista, de ahí la ausencia de lirismo que Unamuno nota en este teatro. Su tesis se resuelve quizá en estas palabras, uno de sus más sinceros desahogos en torno al valor intrínseco de nuestras letras: “Acaso tuvieron nuestros ingenios que hacerse dramaturgos por no poder ser líricos; acaso pusieron en boca de personajes de ficción, adulterándolo y estropeándolo así, lo que no osaron proclamar por cuenta propia; acaso ahogaron en la difusa y disuelta colectividad lo que de personal y propio pudo haber en ellos. Ciertamente es que hay en nuestro teatro elementos líricos; pero de qué pobre lirismo, Dios mío!, de qué lirismo tan poco lírico! No es, por ventura, esa predominancia del teatro, del género que se arroja a la torpe voracidad de las muchedumbres, una manifestación más del condenado espíritu inquisitorial con que nuestro pueblo trata de ahogar siempre a toda personalidad que se revele tal? La lírica, la verdadera lírica, la íntima y cordial, muere antes de nacer en este bochornoso ambiente en que se huela al punto todo brote de las entrañas del espíritu. Y el español, o empieza, o, si no empieza, acaba siempre por escribir, no para re-

hijo del pueblo, sin llegar con estudio a la conclusión de que de ordinario el poeta popular está elevado sobre el pueblo, es superior a él. Muchos, muchísimos cantos populares, hondamente tales, los más populares acaso, proceden de hombres doctos y cultos que se han sorbido y asimilado el alma de la muchedumbre, que templaron los latidos de su corazón al compás de los latidos del gran corazón del pueblo, del espíritu colectivo”. *Obras Completas*, t. VII, p. 134.

pletas, t. VII, p. 134.

(76) *Ensayos*, t. I, p. 168-9 y 183.

velar su corazón, sino para velarlo; no para descubrirse, sino para cubrirse" (77).

El popularismo característico de nuestro teatro se centró en el todopoderoso Lope de Vega, al que considera Unamuno una fuerza natural, "en cuanto lo es un pueblo", "porque fue todo un pueblo" (78). Y sitúa a Lope frente a Calderón. Lope fue grande — piensa — porque fue él mismo un pueblo entero, "como lo es siempre el genio" (79). Puestos los dos en el tablero de sus predilecciones, se quedará con el primero, con el "monstruo de la naturaleza". Lope es un autor rico en cuanto pueblo, en cuanto es más espontáneo, más inorganizado (80). Calderón es más pobre en cuanto que es más organizado, en cuanto hace que el elemento nacional domine al popular. Pero si Lope es el símbolo de todo un pueblo, Calderón es el símbolo de una raza, en lo que Unamuno, paradójicamente, distingue con perfección. Lope es el símbolo de un pueblo desde el momento en que se lanza sin barreras, espontáneamente, a la manifestación de los deseos del pueblo, de los deseos oprimidos, pudiéramos decir, por la autoridad nacional. Calderón simboliza a una raza, porque encarna mejor que nadie "el espíritu local y transitorio de la España castellana castiza" (81).

Unamuno siguió, en la apreciación que del teatro de Lope y de Calderón hizo, muchas de las ideas que había expuesto ya su maestro Menéndez Pelayo. Ya sabemos cómo el polígrafo santanderino trató a Calderón de la Barca durante un tiempo, aunque se arrepintiera en el prólogo que hizo posteriormente para el libro de doña Blanca de los Ríos sobre el

(77) **Op. cit.**, p. 673-4.

(78) "Sus comedias son de la naturaleza y no de la industria, porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana. Riquísimo como pueblo, como éste sereno y grave hasta en la burla, hondamente serio, en él se sumergió y a él le puso ante los ojos la historia nacional y la vida de los campos". **Op. cit.**, p. 170-1.

(79) **Op. cit.**, p. 178.

(80) **Op. cit.**, p. 182.

(81) **Op. cit.**, p. 75.

Siglo de Oro. Pues estas ideas, un tanto despreciativas, sobre el autor de *La vida es sueño*, pasan a ejercer cierta fuerza en la sensibilidad unamuniana, las cuales llegan a concluirse de la siguiente manera: “en el teatro calderoniano se revela de bulto esa suerte de ver los hechos en bruto y juxtapuestos por de fuera. El argumento es casi siempre de una sencillez y pobreza grande; los episodios, pegadizos y que antes estorban que ayudan a la acción principal; no se combinan, como en Shakespeare, dos o más acciones. Una intriga enredosa a las veces, pero superficial, calidoscópica, y sobre todo, enorme monotonía en los caracteres, en recursos dramáticos, en todo” (82). Y si nuestro autor salva *La vida es sueño* es porque esta obra representa la revelación de la filosofía española, “la más vigorosa afirmación de la sobrevida” (83).

Como estamos viendo, las ideas que el Rector de la Universidad de Salamanca tuvo sobre las letras españoles fueron bastante pobres. Se limitan a conceptos generales, más o

-
- (82) *Op. cit.*, p. 76. Tomando frases de su maestro Menéndez Pelayo, dice Unamuno que “Calderón nos presenta la realidad “con sus contrastes de luz y de sombra, de alegrías y de tristeza”, sin derretir tales contrastes en la penumbra del nimbo de la vida”, “mezcla lo trágico y lo cómico”, sí, los mezcla, no los combina químicamente. Y así, “en nuestro teatro, más que idealismo, hay convencionalismo, y más que realismo, la realidad histórica de un tiempo dado y cierta ligereza y superficialidad”, la de no pasar de la superficie”. *Op. cit.*, p. 77. Páginas después, comparando Calderón a Shakespeare, afirma: “No es de extrañar que se sobreponga el idealismo de Calderón al de Shakespeare, y aunque no se le vea bien en éste. El inglés pone en escena a que desarrollen su alma, hombres, “ideas” vivas, tan “profundas” cuanto “altas” las más elevadas del castellano. El Rey Lear, Hamlet, Otelo, son ideas más ricas de contenido íntimo que cualquiera de los conceptos encasillables en Calderón. ¡Un hombre! un hombre es la más rica idea, llena de nimbos y de penumbras y de fecundos misterios”. *Op. cit.*, p. 78-79.
- (83) *Op. cit.*, p. 554. Otras alusiones a *La vida es sueño* in *Ensayos*, t. II, p. 288, 347-8, 949. Un comentario a la obra de Farinelli *La vita è un sogno*, in *Obras Completas*, t. V, p. 81-88.

menos generalizadores, de inmediata aplicación práctica a sus teorías sobre la psicología de la raza, o sobre aspectos sociológicos, históricos, políticos. Su crítica no cala casi nunca en los verdaderos contenidos artísticos o de emoción. Se acerca a los libros como a documentos comprobadores de ciertos estados de la psique hispana o bien, como en el caso del **Quijote**, como a manantiales de ideas que justifican o estimulan las suyas propias. Le servían las obras, como era frecuente en él, de trampolín para lanzarse a afirmaciones personalísimas de índole sociológica, histórica, psicológica, etc.

Un hombre como el nuevo Sócrates español, educado literariamente — en lo que a las letras de su Paria se refiere — por la crítica e historia literaria de Menéndez Pelayo, no podía, en forma alguna, llegar a entender ciertos estilos de los que, por otro lado, él anduvo tan cerca, como, por ejemplo, el conceptismo y el culteranismo. Góngora ha sido descubierto en nuestro tiempo. La total rehabilitación del vate cordobés data del segundo cuarto de nuestro siglo. Vivía don Miguel de Unamuno cuando Dámaso Alonso publicó algunos de sus más bellos trabajos gongorinos. Y antes Alfonso Reyes había sentido los pilares de la investigación poética en torno al cordobés. Pero seguramente no dio nunca importancia a esos trabajos, como en general solía hacer con trabajos eruditos o con los que él consideraba eruditos. A pesar de reconocer, de saber bien, que el gongorismo y el conceptismo brotaban de la propia estructura del idioma castellano (84), el maestro salmantino pensaba que el primero era “una epilepsia de la imaginación que revela pobreza real de ésta” (85). Los gon-

(84) “Muchas veces se ha dicho que la legua castellana es una lengua rígida y ósea, sin matices ni cambiantes, poco flexible; una lengua que por su estructura misma propende a los vastos períodos oratorios, campanudos y resonantes, o a cierta concisión angulosa y seca”: **Obras Completas**, t. VI, p. 434-435.

(85) “...la dificultad en ver la idea surgiendo de su nimbo y dentro de él, arrastra a la escenografía intelectualista del conceptismo; y la falta de tino para dibujar las cosas con mano segura a la par que suave, en su sitio, brotando del fondo a que se subordinan, conduce a las tranquilas oratorias de acumular si-

goristas eran impotentes para la expresión del matiz del nimbo ambiente. Si esto es cierto, sin embargo, principalmente para la sarta de poetas que Góngora arrastra consigo tras su revolución, es injusto para con el propio Góngora. Dámaso Alonso ha recogido la opinión que don Miguel dejó caer sobre el autor del **Polifemo**, allá por los primeros años del siglo, cuando se comenzaba a volver a Góngora. “En el año 1903 — escribe el autor de **Poesía española** —, la recién nacida revista **Helios**, de vida tan corta, pero tan importante para la historia de nuestro modernismo, invita a varios escritores a expresar su opinión sobre el poeta. Los que contestan no son más que cuatro. Uno, Miguel de Unamuno, negativamente: Ha intentado leer a Góngora para contestar a la pregunta de la revista (no le había leído nunca antes). No ha podido hacerlo. “A los cinco minutos estaba mareado... y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa”. “Poetas hay, ya en nuestra lengua, ya en otras, que creo me darán más contento que Góngora y me costará menos leerlos. Me quedo, pues, sin Góngora”. Y se quedó definitivamente: veinticuatro años después, invitado de nuevo a dar su opinión sobre el mismo poeta, repitió en carta las mismas ideas, aunque expresadas esta vez en tono más templado y respetuoso. Seguramente, de los hombres de 1903, Unamuno era uno de los pocos que expresaban una opinión sincera con respecto a la poesía gongorina” (86).

nónimos y frases simétricas desdibujando las ideas con rectificaciones, paráfrasis y corolarios. Y de todo ello resulta un estilo de enorme uniformidad y monotonía en su ampulosa amplitud de estepa, de gravedad sin gracia, de periodos macizos como bloques, o ya seco, duro y recortado”. **Ensayos**, t. I, p. 81-82. Unamuno, como vemos por citas como éstas, que son casi todas, no supo colocarse en la perspectiva de un auténtico crítico literario. Cada vez estamos más convencidos de que considerarlo así es una lamentable equivocación. No sabía ver nada desde fuera, y acudía a las citas literarias lleno de prejuicios muchas veces vanos.

- (86) Dámaso Alonso, **Estudios y ensayos gongorinos**, Madrid, 1955, p. 558-9.

Para corroborar estas palabras de Unamuno y los comentarios de Dámaso Alonso, creemos oportuno traer aquí uno de los poemitas de su **Cancionero**, un fragmento, fechado el 30 de noviembre de 1928, un año después de las manifestaciones en pro del vate cordobés hechas por el grupo de los poetas-cate-dráticos de la generación de 1927. Dice así:

**Góngora, vil cobarde,
¡jesuíta del arte de arterías
de patronal merced!
¡Impura! ¡Dios bendito! sangre me arde,
pero fuera de mí alcahueterías
y fuera tocamientos
de torremarfileños poetisos,
selecta minoría...**" (87).

Unamuno prefería la pasión, arrebatada, en grito, y no supo ver ésta en Góngora. Y que la había, en cierta forma, nos lo ha demostrado Dámaso Alonso (88). ¡Oh, si don Miguel hubiese sabido descubrir o, mejor, mirar con estos ojos, con los ojos que vio estos versos que vamos a citar, el resto del **Polifemo** y de las **Soledades**, donde tantos como éstos hay, e incluso mucho más bellos y robustos! Su cita es ésta: "Solemos necesitar de que nos crean para creernos, y sino fuera monstruosa herejía y hasta impiedad manifiesta, sostendría que Dios se alimenta de la fe que en él tenemos los hombres. Pensamiento que, disfrazándolo con los dioses paganos, expresó profundísima y egregiamente Góngora en aquellos dos diamantinos — por la dureza y por el esplendor — versos que dicen:

**Ídolos a los troncos la escultura,
a los ídolos dioses hizo el ruego** (89).

(87) **Op. cit.**, p. 174, poema n.º 521.

(88) A lo largo de sus estudios sobre el estilo de Góngora en el magnífico libro titulado **Poesía española**, Madrid, 1950. Cf. también su reciente **Góngora y "El Polifemo"**, Madrid, 1960.

(89) **Ensayos**, t. 2, p. 204.

Si tal fue su posición ante Góngora no fue muy diferente la que adoptó ante don Francisco de Quevedo, con el que, por otro lado, mirando bien, tan gran parentesco tenía (90). Contra Quevedo clamó en repetidas ocasiones. “A mí no me carga Cervantes — decía una vez —, ni mucho menos, sino que le venero más y mejor que sus ridículos idólatras; pero me carga Quevedo, pongo por caso de clásico cargante, y no puedo soportar sus chistes corticales ni sus insoportables juegos de palabras” (91). “Fúnebre Quevedo”, lo llama despectivamente otra vez (92), “hombre grave y tieso si los ha habido”, aunque no dejase de reconocer en él una gran cultura (93). Le consideraba un escritor ascético (94) y, al lado de Gracián, uno de los bisturís más penetrantes del alma española. Esto, al menos, supo reconocer (95). Quevedo se le figuraba como el “más grande zahondador y desentrañador de nuestro bárbaro romance castellano” (96), en lo que supo calar bien el maestro (97).

-
- (90) Sobre Unamuno y Quevedo escribió Josse de Kock, según ya dijimos, en el volumen 9 de los **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, Unamuno recuerda frecuentes veces a Quevedo en sus poesías del destierro, recogidas en el **Cancionero póstumo**, como recuerda también a Fray Luis de León y a todos aquellos que sufrieron las mismas penas e injusticias que él sufre en estos momentos.
- (91) **Ensayos**, t. I, p. 702-3.
- (92) **Ensayos**, t. 2, p. 283. Otras alusiones, p. 403.
- (93) **Obras completas**, t. 6, p. 449.
- (94) **Ensayos**, t. 2, p. 595-6.
- (95) **Obras completas**, t. 6, p. 674.
- (96) **Op. cit.**, p. 650.
- (97) **Obras completas**, t. 5, p. 169-175. Quevedo, bien lo vio don Miguel esta vez, “amaba la aspereza, la sordidez, la agrura, la decadencia de su patria: aspiraba con deleite el vaho acre de su descomposición; se complacía en la desdicha. Y él, que consideraba la nada, el no ser, la mayor miseria, y se refugiaba de ella huyendo de la insolencia de la felicidad, en la desdicha, cuán cerca, sin embargo, anduvo del quietismo, del nada, de Miguel de Molinos, otro de los espirituales grandes de España”. **Obras completas**, t. 5, p. 162.

Tal vez el mayor acierto crítico unamuniano en relación a conceptistas y culteranos se encuentre en su ensayo **Sobre la europeización**, escrito en diciembre de 1906, pero posteriormente no supo encaminar la crítica en esa dirección. Dice así: "He pensado muchas veces que el gongorismo y el conceptismo son, en cierto modo, expresiones de pasión. Del conceptismo lo afirmo, desde luego arbitrariamente, por supuesto. Casi todos los grandes apasionados que conozco en la historia del pensamiento humano, contando al gran africano de que hablé antes (98), han sido conceptistas, han vertido sus ansias, sus anhelos, en antítesis, en paradojas, en frases que, a primera vista, parecen no más que ingeniosas" (99). ¿No estaría pensando aquí en su propio conceptismo de pasión? Creemos que si él hubiese leído sin los prejuicios que le eran peculiares la producción lírica quevedesca, hubiese llegado a descubrir esta tremenda pasión que los críticos hoy ya han descubierto en el autor de los **Sueños**. Y lo mismo podemos decir en relación a Gracián, al que conocía bastante bien, por otro lado (100).

En general, podemos resumir, los autores del siglo XVII le parecían insulsos y protestaba contra el que se les llamase clásicos (101), si bien supo salvar en ocasiones a algunos de ellos, como hemos visto más arriba. La **Epístola Moral a Fabio** se le atragantaba (102). Cervantes, quitando el **Quijote**, nada valía. Calderón era de una honda monotonía. Góngora, un torremarfileño poetiso, y así sucesivamente. De Garcilaso ni siquiera hallamos una referencia.

Sobre los escritores del XVIII y del XIX podríamos resumir diciendo que no hubo uno que se salvase en su opinión, con excepción de Bécquer. La literatura española afrancesada

(98) Se refiere a San Agustín.

(99) **Ensayos**, t. I, p. 903.

(100) Un comentario de algunos pasajes de **El Crítico** se encuentra en **Obras completas**, t. 5, p. 112-115 y 116-118.

(101) **Obras completas**, t. 6, p. 606.

(102) **Op. cit.**, p. 497.

se le hacía insoportable (103). No sintió interés alguno por Cadalso (104). La poesía de Quintana se le presentaba como “elocuencia rimada” (105). Al neoclasicismo y romanticismo les faltaba bríos. “Fue, en general, en lo literario, un período de ñoñez y de cansancio para España” (106). Execró a todos los románticos. La desesperación de Espronceda era pura retórica (107). Zorrilla era un charlatán hojarasquero (108). Cuando alguien dice que él y los de su generación deben bastante a Larra, se levanta para decir que él fue muy poco lector de este romántico (lo que no es cierto, porque con relativa frecuencia se acuerda de él en sus obras, y lo relee (109)). Con Larra tuvieron muchas cosas en común los hombres del 98, como ya se ha señalado varias veces.

Bécquer llegó a ser una de las pasiones del Rector salmantino, y nos lo muestran muchos poemas del **Cancionero**, inspirados directamente en el poeta, o, mucho mejor, su poema **Teresa**, de entonación becqueriana desde el primero hasta el último verso. A Unamuno cabe, sin duda, la vuelta que la poesía española contemporánea proclama hacia el autor de las **Rimas**. Comprendió muy bien que en Bécquer empezaba una nueva era para la poesía española, tan rica y profunda como la del

(103) **Op. cit.**, p. 903.

(104) **Op. cit.**, p. 716. “Y para fósil ahí está Cadalso, de cuya existencia histórica no estoy, por lo demás, muy seguro ni pienso tomarme el trabajo de asegurarme de ella”. Véase aquí el peculiar punto de partida unamuniano cuando pensaba no encontrar en determinados autores la fuente de personalidad que estuviese en consonancia con la propia.

(105) “...poesía de calle y no de hogar; es poesía hecha para ser declamada ante las muchedumbres...”. **Op. cit.**, p. 856.

(106) **Obras completas**, t. 5, p. 291-292.

(107) **Ensayos**, t. 2, p. 468.

(108) **Obras completas**, t. 5, p. 69-96, 90-91. **Ensayos**, t. 2, p. 1042. Vid. p. 1150. Contra el tipo de Don Juan clamó en sucesivas ocasiones. Le era uno de los más odiosos tipos literarios y humanos. **Op. cit.**, p. 412, 453, 457, 464-455. **Obras completas**, t. 5, p. 140-142.

(109) **Op. cit.**, p. 143-145, y 146-149.

Siglo de Oro, que él no supo comprender en todas sus dimensiones estéticas.

De la generación de los realistas cabría decir muchas cosas y una sólo, que resume la actitud de nuestro autor: fueron, todos, escritores representativos de un momento de inercia y de fracaso, los cuales nunca alcanzaron la cumbre de una significación estética universal. Ni Trueba, ni Fernán Caballero, ni Alarcón, ni Valera, ni los regionalistas, crearon una obra que mereciese el aplauso total de la posteridad. Y contra los preceptos estéticos de esos escritores se levanta la generación del 98, que trata de restaurar el buen nombre de España mirando a la cultura europea y, al mismo tiempo, entrando con pasión en las entrañas de la madre patria, sin falsos casticismos, sin hueras declamaciones ostensivas, con sobriedad, con amor e inteligencia.

Merecería todo un capítulo la opinión que don Miguel tuvo de los escritores que, a partir de la renovación ejercida por Fernán Caballero, se verifica en nuestras letras. El material es abundante, pues de todos ellos fue lector y sobre todos dejó algo dicho en sus obras; sobre Valera, Galdós, Pereda, Trueba, Pardo Bazán, etc. Como merecería todo un capítulo aparte su opinión sobre los contemporáneos, a partir de los últimos años de Galdós; sobre "Azorín", Miró, Valle-Inclán, Pío Baroja, etc. Unamuno se enorgullecía de no leer a los escritores contemporáneos (110). Pero esto es mentira, porque los leía, y los leía bien, y leía a todos, hasta a los de segunda y tercera categoría. No tenemos espacio ahora para ver lo que pensaba de cada uno de ellos en particular y de todos en conjunto. Quede, pues, para un segundo avance de esta monografía, que se titulará **Unamuno y las letras españolas contemporáneas**.

Quien haya seguido al pie de la letra las observaciones anteriores y los juicios que hemos transcrito de don Miguel sobre la literatura española, habrá quedado, sin duda, defraudado. Hemos de advertir, antes de terminar, que si el pensamiento

(110) "Y no los leo porque estoy escarmentado de que me digan lo que ya me sé": *Ensayos*, t. 2, p. 1189.

unamuniano se distinguía del de otros autores era generalmente por su posición hostil ante las viejas tradiciones que solían transformarse en dogmas en la mentalidad de sus paisanos. Por otro lado, hemos de señalar, a fuer de sinceros, que don Miguel se dejó llevar, en cuanto a las letras de su patria se refiere, por una apasionada visión negativa de las glorias castizas que su postura como regeneracionista le creaba. Si a alguien cabe la vuelta a los primitivos, y a los grandes clásicos, entre los suyos, no es a él. Él hizo lo bastante con repensar el **Quijote**. La rehabilitación de los restantes autores cupo a sus compañeros, principalmente a “Azorín”. Pensamos que prejuicios europeizantes le impidieron, a pesar de ser él español por todos los costados, penetrar muchas bellezas y muchos contenidos que en nuestros escritores se pueden hallar desde los primeros balbuceos literarios del idioma. Si don Miguel viviese hoy e hiciese nuevas calas en la literatura española, tras la revisión de la crítica contemporánea, rectificaría quizá muchos de sus viejos criterios, aunque siempre fue un hombre que difícilmente doblaba la cabeza.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Antônio Barros de Ulhôa Cintra

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Luiz Antonio Gama e Silva

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Cândido Lima da Silva Dias

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Professor: Dr. Julio García Morejón

Prof. Colaborador: Dr. Ricardo Navas Ruiz

Assistentes: Lic. Cecília de Lara

Lic. Neusa Pinsard Caccese

