

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1856-1912)

DISCURSOS

ÍNDICE

DE LA POESÍA MÍSTICA
DON BENITO PÉREZ GALDÓS
CULTURA LITERARIA DE CERVANTES Y ELABORACIÓN DEL «QUIJOTE»
DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

DE LA POESÍA MÍSTICA

SEÑORES:

Si fué siempre favor altísimo y honra codiciada la de sentarse al lado vuestro; si todos los que aquí vinieron tras larga vida de gloria para sí propios y para las letras encontraron pequeños sus méritos en parangón con el lauro que los galardonaba, y agotaron en tal ocasión las frases de obsequio y agradecimiento, ¿qué he de decir yo, que vengo a aprender donde ellos vinieron a enseñar, y que en los umbrales de la juventud, cubierto todavía con el polvo de las aulas, no traigo en mi abono, como trajeron ellos, ni ruidosos triunfos de la tribuna o del teatro, ni largos trabajos filológicos; de aquellos que apuran y acendran el tesoro de la lengua patria? Pero no temáis, señores, que ni un momento me olvide de quién sois vosotros y quién soy yo; y si de mis discípulos nunca me tuve por maestro, sino por compañero, ¿qué he de juzgarme en esta Academia, sino malo y desaprovechado estudiante?

Y aumenta mi confusión el recuerdo del varón ilustre que la suerte, y vuestros votos, me han dado por predecesor. Poco le conocí y traté (y eso que era consuelo y refugio de todo principiante); pero ¿cómo olvidarle cuando una vez se le veía? Enamoraba aquella mansedumbre de su ánimo, aquella ingénita modestia y aquella sencillez y candor como de niño, que servían de noble y discreto velo a las perfecciones de su ingenio. Nadie tan amigo de ocultar su gloria y de ocultarse. Difícil era que ojos poco atentos descubriesen en él al gran poeta.

Y eso era antes que todo, aunque el vulgo literario dió en tenerle por erudito, bibliotecario e investigador más bien que por vate inspirado. Otros gustos, otra manera de ver y de respetar los textos, una escuela crítica más perfecta y cuidadosa, han de mejorar (no hay duda en ello) sus ediciones, hoy tan estimables, de Lope, Tirso, Alarcón y Calderón: libre será cada cual de admitir o rechazar sus ingeniosas enmiendas al *Quijote*; pero sobre los aciertos o los caprichos del editor se alzaré siempre, radiante e indiscutida,

la gloria del poeta. Gloria que no está ligada a una escuela ni a un período literario, porque Hartzenbusch sólo en lo accesorio es dramático de escuela, y en la esencia dramático de pasión y de sentimiento. Por eso queda en pie, entre las ruinas del Romanticismo, la enamorada pareja aragonesa, gloriosa hermana de la de Verona, y resuena en nuestros oídos, tan poderoso y vibrante como le sintieron en su alma los espectadores de 1836, aquel grito, entre sacrílego y sublime, del amor de Isabel de Segura:

«-En presencia de Dios formado ha sido.
-Con mi presencia queda destruido.»

Y al lado de *Los amantes de Teruel* vivirán, aunque con menos lozana juventud y vida, *Doña Mencía*, *Alfonso el Casto*, *Un sí y un no*, *Vida por honra* y *La ley de raza*. Podrá negarse a sus dramas históricos, como a casi todos los que en España hemos visto, color local y penetración del espíritu de los tiempos, si era ésta la intención del autor; pero ¿cómo negarles lo que da fuerza y eternidad a una obra dramática, lo que enamora a los doctos y enciende el alma de las muchedumbres congregadas en el teatro: la expresión verdadera y profunda de los afectos humanos?

La vena dramática era en Hartzenbusch tan poderosa que llegaba a ser exclusiva. Su personalidad, tímida y modesta, se esfuma y desvanece entre las arrogantes figuras de sus personajes. Por eso no brilló en la poesía lírica sino cuando dió voz y forma castellanas al pensamiento de Schiller en el maravilloso *Canto de la campana*, el más religioso, el más humano y el más lírico de todos los cantos alemanes, y quizá la obra maestra de la poesía lírica moderna.

Reservado queda a los futuros biógrafos de don Juan Eugenio Hartzenbusch hacer minucioso recuento de todas las joyas de su tesoro literario, sin olvidar ni sus delicadísimas narraciones cortas, entre todas las cuales brilla el peregrino y fantástico cuento de *La hermosura por castigo*, superior a los mejores de Andersen, ni sus apólogos, más profundos de intención y más poéticos de estilo que los de ningún otro fabulista nuestro, ni los numerosos materiales que en prólogos y disertaciones dejó acopiados para la historia de nuestro teatro. Yo nada más diré: hay hombres que abruman al sucesor, y esto, que en boca de otros pudo parecer modestia retórica, es en mí sencilla muestra de admiración ante una vida tan gloriosa y tan llena, y a la vez tan mansa y apacible, verdadera vida de hombre de letras y de varón prudente, hijo de sus obras y señor de sí, exento de ambición y de torpe envidia, ni ávido ni despreciador del popular aplauso.

¿Cómo responder, señores, ni aun de lejos, a lo que exigen de mí tan grande recuerdo y ocasión tan solemne? Por eso busqué asunto que, con su excelencia, y con ser simpático a toda alma cristiana y española, encubriese los bajos quilates de mi estilo y doctrina, y me fijé en aquel género de poesía castellana por el cual nuestra lengua mereció ser llamada lengua de ángeles. Permitidme, pues, que por breve rato os hable de la *poesía mística en España*, de sus caracteres y vicisitudes, y de sus principales autores.

Poesía *mística* he dicho, para distinguirla de los varios géneros de poesía sagrada, devota, ascética y moral con que en el uso vulgar se la confunde, pero que en este santuario del habla castellana justo es deslindar cuidadosamente. Poesía mística no es sinónimo de poesía cristiana: abarca más y abarca menos. Poeta místico es Ben-Gabriel, y con todo eso no es poeta cristiano. Rey de los poetas cristianos es Prudencio, y no hay en él sombra de misticismo. Porque para llegar a la inspiración mística no basta ser cristiano ni devoto, ni gran teólogo ni santo, sino que se requiere un estado psicológico especial, una eferescencia de la voluntad y del pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica o filosofía primera, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la teología dogmática. El místico, si es ortodoxo, acepta esta teología, la da como supuesto y base de todas sus especulaciones, pero llega más adelante: aspira a *la posesión de Dios por unión de amor*, y procede como si Dios y el alma estuviesen solos en el mundo. Éste es el *misticismo* como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística, en que el espíritu, iluminado por la llama del amor, columbra perfecciones y atributos del Ser, a que el seco razonamiento no llega; y una psicología mística, que descubre y persigue hasta las últimas raíces del amor propio y de los afectos humanos, y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores.

Sólo en el Cristianismo vive perfecta y pura esta poesía; pero cabe, más o menos enturbiada, en toda creencia que afirme y reconozca la personalidad humana y la personalidad divina, y aun en aquellas religiones donde lo divino ahoga y absorbe a lo humano, pero no en silenciosa unidad, sino a modo de evolución y desarrollo de la infinita esencia en fecunda e inagotable realidad. Por eso no es fruto ni del deísmo vago, ni del fragmentario y antropomórfico politeísmo. Por eso los griegos no alcanzaron ni sombra ni vislumbre de ella. Donde los hombres valen más que los dioses ¿quién ha de aspirar a la unión extática, ni abismarse en las dulzuras de la contemplación? La excelencia del arte heleno consistió en ver dondequiera la forma, esto es, el límite; y la excelencia de la poesía mística consiste en darnos un vago sabor de lo infinito, aun cuando lo envuelve en formas y alegorías terrestres.

El panteísmo idealista y dialéctico es asimismo incompatible con la poesía, por seco, árido y enojoso; pero no el panteísmo naturalista y emanatista, aunque encierra un virus capaz de matar en germen toda inspiración lírica, so pena de grave inconsecuencia en el poeta. Si la poesía lírica es, por su naturaleza, íntima, personal, *subjetiva*, como en la lengua de las escuelas se dice, ¿dónde queda la individualidad del que se reconoce parte de la infinita esencia; dónde el eterno drama que en la conciencia cristiana nace de la comparación entre la propia flaqueza y miseria y los abismos de la sabiduría y poder de Dios; dónde el triunfal desenlace traído por la afirmación categórica del libre albedrío en el hombre y de la bondad inagotable de un Dios que se hizo carne por los pecados del mundo? Fuera del Cristo humanado, lazo entre el cielo y la tierra, ¿qué arte, qué poesía sagrada habrá que no sea monstruosa como la de la India o solitaria e infecunda como la de los hebreos de la Edad Media?

Esta poesía, aun la imperfecta y heterodoxa, ora tenga por intérpretes *yoguis* indostánicos, gnósticos de Alejandría, rabinos judíos o ascetas cristianos, no es ni ha podido ser en ningún siglo género universal y de moda, sino propio y exclusivo de algunas almas selectas, desasidas de las cosas terrenas y muy adelantadas en los caminos de la espiritualidad. Se la ha falsificado, porque todo puede falsificarse; pero ¡cuán fría y pálida cosa son las imitaciones hechas sin fe ni amor! De mí sé deciros que cuando leo ciertas poesías modernas con pretensión de místicas, me indigna más la falsa devoción del autor que la abierta incredulidad de otros, y echo de menos, no ya las desoladas tristezas de Leopardi, menos amargas por el purísimo cendal griego que las cubre, sino hasta los gritos de satánica rebelión contra el cielo, que lanzaba con rudeza sajona el autor de *La reina Mab* y el *Prometeo desatado*.

Pero, dejando a un lado tales impotentes remedos, a cualquiera se le alcanza que tampoco bastan la mera devoción y el bienintencionado fervor cristiano para producir maravillas de poesía mística, sino que el intérprete o creador de tal poesía ha de ser encumbrado filósofo y teólogo, o a lo menos teósofo, y hombre que posea y haya convertido en sustancia propia un sistema completo sobre las relaciones entre el Criador y la criatura. Por eso no dudo en afirmar que, además de ser rarísima flor la de tal poesía, no brota en ninguna literatura por su propia y espontánea virtud, sino después de larga elaboración intelectual, y de muchas teorías y sistemas, y de mucha ciencia y libros en prosa, como se verá claro por el contexto de este discurso. Y no se crea que confundo los aledaños de la ciencia y del arte, ni que soy partidario de lo que llaman hoy arte docente, sino que creo y afirmo que los conceptos que sirven de materia a la poesía mística son de tan alta naturaleza y tan sintéticos y comprensivos, que en llegando a columbrarlos, entendimiento, y fantasía, y voluntad, y arte y ciencia se confunden y hacen una cosa misma, y el entendimiento da alas a la voluntad, y la voluntad enciende con su calor a la fantasía, y es llama de amor viva en el arte lo que es serena contemplación en la teología. Si separamos cosas inseparables, en vez de las odas de San Juan de la Cruz, tan gran teólogo como poeta, nos quedará el vacío y femenino sentimentalismo de los versos religiosos que ahora se componen. No creamos que la ciencia es obstáculo para nada; no creamos, sobre todo, que la ciencia de Dios traba la mano del que ha de ensalzar con la lengua del ritmo las divinas excelencias.

Y dados tales precedentes, a nadie asombrará que tarde tanto en asomar la poesía mística en la Iglesia latina, y que, aun entre los griegos, no tenga más antigüedad que el siglo IV, ni más intérprete digno de la historia que el neoplatónico Sinesio, discípulo de Hipatia, amamantado con todas las enseñanzas paganas, gnósticas y cristianas de Alejandría; discípulo de los griegos por la forma, hasta el punto de invocar con amor el coro de las vírgenes lesbianas y la voz del anciano de Teos; discípulo de Platón en la teoría de las ideas y de la preexistencia de las almas; pero tan poco discípulo de ellos en lo sustancial e íntimo, que al mismo autor del *Fedro* y del *Simposio* le hubieran sonado a música extraña y desconocida aquellos vagos anhelos de tornar a la fuente de la vida, de romper las ataduras terrenales, de saciar la sed de ciencia en las eternas fuentes de lo absoluto, y de *ser Dios juntamente con Dios*, no por absorción, sino por abrazo místico. ¿Cómo habrían de encajar tales ideas en la concepción plácida y serena de la vida, ley armoniosa del arte antiguo? Por eso las efusiones de Sinesio abren un arte y un modo de sentir nuevos. La

melancolía cristiana, el corazón inquieto hasta que descansa en el Señor, encontraron la primera expresión (y ciertamente una de las más bellas) en sus odas; y es, por ende, el obispo de Tolemaida poeta más moderno en el sentir y en el imaginar que el mismo San Gregorio Nacianceno. Cerca del nombre de Sinesio debemos poner el del sirio San Efrén, que con himnos católicos mató en las gentes de su país la semilla herética derramada en sus versos por el gnóstico Harmonio, aunque hoy el misticismo de San Efrén vive para nosotros en sus homilías y oraciones en prosa, ricas de color, con riqueza y prodigalidad orientales, más bien que en sus himnos, perdidos todos, a excepción de los pocos que se incorporaron en la liturgia siria, y que son, por la mayor parte, cantos fúnebres o ascéticos.

Nada semejante en la Iglesia latina. Su gran poeta es un español, un celtíbero, Aurelio Prudencio, el cantor del Cristianismo heroico y militante, de los ecúleos y de los garfios, de la Iglesia perseguida en las catacumbas o triunfadora en el Capitolio. Lírico al modo de David, de Píndaro o de Tirteo, y aun más universal que ellos, en cuanto sirve de eco, no a una raza, siquiera sea tan ilustre como la raza doria, ni a un pueblo, siquiera sea el pueblo escogido, sino a la gran comunidad cristiana, que había de entonar sus himnos bajo las bóvedas de la primitiva basílica. Rey y maestro en la descripción de todo lo horrible, nadie se ha empapado como él en la bendita eficacia de la sangre esparcida y de los miembros destrozados. Si hay poesía que levante y temple y vigorice el alma, y la disponga para el martirio, es aquélla. Los corceles que arrastran a San Hipólito, el lecho de ascuas de San Lorenzo, el desgarrado pecho de Santa Engracia, las llamas que lamen y envuelven el cuerpo y los cabellos de la emeritense Eulalia, mientras su espíritu huye a los cielos en forma de cándida paloma; los agudos guijarros que, al contacto de las carnes de San Vicente, se truecan en fragantes rosas; el ensangrentado circo de Tarragona, adonde descienden, como gladiadores de Cristo, San Fructuoso y sus dos diáconos; la nivea estola con que en Zaragoza sube al empíreo la mitrada estirpe de los Valerios..., eso canta Prudencio, y por eso es grande. No le pidamos ternuras ni misticismos; si algún rasgo elegante y gracioso se le ocurre, siempre irá mezclado con imágenes de martirio: serán los Santos Inocentes jugando con las palmas y coronas ante el ara de Cristo, o tronchados por el torbellino como rosas en su nacer.

En vano quiere Prudencio ser fiel a la escuela antigua, a lo menos en el estilo y en los metros; porque la hirviente lava de su poesía naturalista, bárbara, *hematólatra* y sublime, se desborda del cauce horaciano. Para él la vida es campo de pelea, certamen y corona de atletas, y el granizo de la persecución es semilla de mártires, y los nombres que aquí se escriben con sangre los escribe Cristo con áureas letras en el cielo, y los leerán los ángeles en el día tremendo, cuando vengan todas las ciudades del orbe a presentar al Señor, en canastillos de oro, cual prenda de alianza, los huesos y las cenizas de sus Santos.

Quédese para otro hacer la gloriosísima historia de la poesía eclesiástica, desde sus orígenes hasta el nacimiento de las lenguas vulgares. Esta poesía, erudita por sus autores, popular porque el pueblo latino la cantaba juntamente con el clero, es impersonal, y, por tanto, no es mística, ni expresión de un alma solitaria y contemplativa. El poeta no habla en nombre propio, sino de la multitud reunida en el templo. Sólo cuando el autor ha sido

un Padre de la Iglesia, como San Ambrosio, o un pontífice instaurador o reformador del canto eclesiástico, como nuestro San Dámaso y San Gregorio el Magno, o un retórico famoso como Venancio Fortunato, consta su nombre, y aun en estos casos el alma del poeta anda tan velada, que bien puede retarse al más sutil analizador de estilos a que descubra una sola fibra de ella en el *Vexilla regis prodeunt*, en el *Jam lucis orto sidere* o en el *Lustra sex qui jam peregit*. ¿Qué más? Anónimas son hasta la fecha la mayor oda y la mayor elegía del Cristianismo: el *Dies irae* y el *Stabat Mater*; y ni en uno ni en otro creemos escuchar la voz aislada de un poeta, por grande que él sea, sino que en los versos bárbaros del primero viven y palpitan todos los terrores de la Edad Media, agitada por las visiones del milenario, y en el segundo todas las dulzuras y regalos que pudo inspirar, no a un hombre, no a una generación, sino a edades enteras, la devoción de la Madre del Verbo.

He dicho, y la historia lo confirma, que a todo poeta místico precede siempre una escuela filosófica. Obsérvase esto aun en el misticismo heterodoxo. Si conociéramos de otra manera que por fragmentos las obras de los gnósticos de Siria y de Egipto, aún sería más palpable la demostración; pero bástanos el texto de la *Pistis Sophia* o *Sabiduría fiel*, y el de algunos evangelios apócrifos, y lo que de Valentino y de Bardesanes nos dejaron escrito sus impugnadores, para deducir que los himnos, alegorías y novelas de aquellos sectarios no eran más que una traducción, en forma popular, de sus respectivos sistemas emanatistas o dualistas. Así expusieron la eterna generación de los *eones* en el seno del *Pleroma*, el destierro y las peregrinaciones de *Sophia*, último anillo de la *dodecada*, y su redención final por el Cristo; así difundieron el desprecio a la materia, que llamaban *una mancha en la vestidura de Dios*.

De esta poesía herética tenemos una muestra en España: el himno de Argirio, conservado, aunque sólo en parte, por San Agustín en su carta a Cerecio. Le usaban los priscilianistas gallegos, única rama gnóstica que se arraigó en Occidente, y dábanle oculto y misterioso sentido, suponiéndole recitado en secreto por el Salvador a los Apóstoles. Hablaba en él la infinita y única sustancia: en la primera parte de cada versículo, como naturaleza divina; en la segunda, como naturaleza humana. Y decían de esta manera, imitando el paralelismo hebreo:

- Quiero desatar y quiero ser desatada (esto es, de los lazos corpóreos).
 - Quiero salvar y quiero ser salvada.
 - Quiero engendrar y quiero ser engendrada.
 - Quiero cantar: saltad todos.
 - Quiero llorar: golpead todos vuestro pecho.
 - Quiero adornar y quiero ser adornada.
 - Soy lámpara para ti que me ves.
 - Soy puerta para ti que me golpeas.
 - Tú, que ves lo que hago, calla mis obras.
 - Con la palabra engañé a todas las cosas, y no fuí engañada en cosa alguna.
-
- *Solvere volo et solvi volo.*
 - *Salvare volo et salvari volo.*

- *Generari volo...*
- *Cantare volo: saltate cuncti.*
- *Plangere volo: tundite vos omnes.*
- *Ornare volo et ornari volo.*
- *Lucerna sum tibi, ille qui me vides.*
- *Janua sum tibi, quicumque me pulsas.*
- *Qui vides quod ago, tace opera mea.*
- *Verbo illusi cuncta, et non sum illus in totum.*

Aún nos queda que andar largo camino, camino de siglos, antes de tropezar con la mística ortodoxa. La inspiración que vamos buscando se refugió en los primeros siglos de la Edad Media en el alma de los judíos, y aun entre ellos no la atesoró en el mayor grado el más ilustre de sus poetas, el que logró autoridad casi canónica en las Sinagogas, el que compuso la *famosa lamentación que sera cantada en todas las tiendas de Israel esparcidas por el mundo, el aniversario de la destrucción de Jerusalén*, el Abul-Hassán de los árabes, el castellano Judá-Leví, aquel de quien, entre burlas y veras, dijo Enrique Heine que «tuvo el alma más profunda que los abismos de la mar». Con ser Judá-Leví el lírico más notable de cuantos florecieron desde Prudencio hasta Dante, no es poeta místico en todo el rigor del término, precisamente por ser poeta bíblico y sacerdotal en grado sumo.

Más independiente, más personal y hasta soñador y melancólico a la moderna, es Salomón-ben-Gabirol, el Avicibrón de los cristianos, autor de la *Fuente de la vida*. Su poesía no es más que una forma de su filosofía; y su filosofía, la más audaz que ha brotado dentro de la Sinagoga, es un emanatismo alejandrino con reminiscencias gnósticas, y toques y vislumbres de otras metafísicas por venir, expuesto todo ello con método y terminología aristotélicos, y esforzándose el autor, con más candidez que dichoso resultado, en concertar sus enseñanzas, a toda luz panteísticas, con la personalidad divina y con el dogma de la creación. Así proclama la unidad de materia, como si dijéramos la unidad de sustancia, y sólo en la *forma* ve el principio de distinción de los seres; pero excluye a Dios de la composición de *materia* y *forma*, afirmando en otra parte que *forma* y *materia* emanaron de la libre voluntad divina. La contradicción dialéctica es evidente, pero no amengua la gloria del poeta. Si tan pobre filosofía como el atomismo de Leucipo, hermanado con la moral de Epicuro, bastó a inspirar la nerviosa y espléndida poesía de Lucrecio, ¿cómo no había de levantarse Gabirol sobre todas las antinomias de su *Makor Hayin*, él que era poeta hasta en prosa, y sabía interpretar simbólicamente la naturaleza, como buen teósofo, y *recordar* el verdadero sentido oculto bajo los caracteres y las formas sensibles, que son como letras que declaran el primor y sabiduría de su autor? La más extensa de sus composiciones, la *Corona Real (Keter Malkuth)*, encierra trozos de soberana y eterna belleza, porque son de noble poesía espiritualista, independiente de las especulaciones del autor. Esta obra, que tiene más de ochocientos versos, participa de lo lírico y de lo didáctico, de himno y de poema, donde la ciencia del poeta y su arranque místico se dan la mano. Permitidme, no que extracte, sino que traduzca algún breve trozo: «Eres Dios -exclama el poeta- y todas las criaturas te sirven y adoran... Tu gloria no se disminuye ni se acrecienta porque adoren en Ti lo que Tú no eres, porque el fin de todos es llegar a Ti. Pero van como ciegos, pierden el camino

y ruedan al abismo de la destrucción, o se fatigan en vano sin lograr el fin apetecido. Eres Dios, y sostienes y *esencias* a todas las criaturas con tu divinidad, y nadie puede distinguir en Ti la unidad, la eternidad y la existencia, porque todo es un misterio único, y con nombres distintos todo tiene un solo sentido. Eres sabio, y la sabiduría fué desde la eternidad tu retoño querido. Eres sabio, y de tu sabiduría emanó tu voluntad de artífice para sacar el ser de la nada. Y a la manera que la luz se difunde en infinitos rayos por todo lo creado, así manan eternamente las aguas de la fuente de la vida, sin que su caudal se agote, sin que Tú necesites instrumento para tus obras.»

¿Y cómo no admirar al poeta en la descripción de las esferas celestes, hasta que penetra en la décima, en la *esfera del entendimiento*, que es el cercado palacio del Rey, el Tabernáculo del Eterno, la tienda misteriosa de su gloria, labrada con la plata de la verdad, revestida con el oro de la inteligencia y asentada en las columnas de la justicia? Más allá de esa tienda sólo queda el *misterio*, el *principio de toda cosa*, ante el cual se humilla el poeta satisfecho y triunfante por haber abarcado con su mano todas las existencias corpóreas y espirituales, que van pasando por su espíritu como por el mar las naves.

Quien vivía entregado a tan altas contemplaciones, ¿cómo había de mirar el mundo, sino como cárcel y destierro? «Alma noble y real -dice en una de sus composiciones breves-, ¿por qué tiembles como una paloma? Esta vida es un arco tendido y amenazador. El tiempo corto, el fin incierto. Vuelve, vuelve a tu nido: cumple la voluntad de Dios, y sus ángeles te guiarán al jardín celeste»¹.

La filosofía alejandrina hizo místicos a los judíos, y algunos chispazos de este misticismo llegaron a los árabes, con ser la más refractaria de todas las razas a la especulación intelectual y a la meditación de las cosas divinas. Ni un solo verso místico conozco en todo lo que anda traducido de sus poetas. El único que lo fué de veras, aunque escribiendo en prosa, es el insigne filósofo, astrónomo y médico guadijeño Abubeker-ben-Tofail (siglo XII), autor de la novela filosófica que Pocke llamó *El autodidacto*, obra de las más extrañas de la Edad Media. Si a la grandeza de la invención y del pensamiento correspondiesen el desarrollo y el estilo, que desdichadamente, y para el gusto de lectores modernos y occidentales, no corresponden, pocos libros habría en el mundo tan maravillosos como este Robinsón filosófico, en que el protagonista *Hai*, nacido en una isla desierta y amamantado por una gacela, crecido y formado sin trato ni comunicación con racionales, va elaborando por sí mismo sus ideas, procediendo de lo particular a lo general, de lo concreto a lo abstracto, del accidente a la sustancia, hasta llegar a la *unidad* y abismarse en ella, y sacar por fruto de todas sus meditaciones el éxtasis de los *sofíes* de Persia y el *Nirvana* budista. El autor, que pertenecía a la secta llamada de los *contempladores*, escribió su libro para resolver el problema de unión del entendimiento agente con el hombre; pero, a semejanza de su maestro Avempace, en la epístola del *Régimen del solitario*, llega a la conclusión mística por vía especulativa², por la exaltación de las fuerzas naturales del entendimiento humano, por la espontaneidad racional elevada a la máxima potencia, y no por el escepticismo religioso, que hoy diríamos tradicionalismo, del persa Algazel. «El mundo sensible y el mundo divino - escribe Tofail- son como dos mujeres en un mismo harén: si el dueño prefiere a la una, ha

de irritarse forzosamente la otra.» ¿Cómo resolver este dualismo? Aniquilándose, para que lo múltiple se reduzca a la unidad; y mientras la aniquilación no se cumple, prolongando el éxtasis y la visión por todo género de medios, hasta materiales y groseros, aturdiéndose y mareándose con vueltas a la redonda, para producir el vértigo. «Ponía el solitario toda su contemplación en lo Absoluto, y apartaba de sí todos los impedimentos de las cosas sensibles, y cerraba los ojos y tapiaba los oídos, y con todas sus fuerzas procuraba no pensar más que en lo Uno; y giraba con mucha rapidez, hasta que todo lo sensible se desvanecía, y la fantasía y las demás facultades que tienen instrumentos corpóreos caían en debilidad y abatimiento, alzándose pura y enérgica *la acción de su espíritu*, hasta percibir el *Ser necesario*³, la verdadera y gloriosa esencia.»

¿Y habrá quien pretenda que semejante novela pesimista y delirante, o que la misma *Corona Real* de Gabirol, con ser resplandeciente de luz y de poesía, han influido de un modo directo en la literatura mística de los cristianos? ¿Cuándo de las tinieblas salió la luz? Místicos nuestros hay que son hermanos o hijos de Tofail; pero no los busquemos en la Iglesia ortodoxa, sino en las sectas quietistas, en Miguel de Molinos y los adoradores de la nada, en los alumbrados de Llerena, en los convulsionarios jansenistas, en los tembladores de Inglaterra. El vértigo, la excitación producida por brutales flagelaciones, el desprecio de la vida activa, la contemplación enervadora y malsana, de ellos son y no de San Buenaventura ni de Gerson.

Achaque fué de la erudición de otros tiempos poner por las nubes el influjo de árabes y judíos en la cultura de Europa, y hoy quizá hayamos venido a caer, por reacción, en el extremo contrario. Agradecimiento debemos, sin duda, a los árabes como transmisores, más o menos infieles, de una parte del saber griego, recibido por ellos de segunda mano, de intérpretes persas o sirios. Y no sólo en las ciencias astronómicas y físicas, sino en la misma filosofía primera, sirven los sectarios del Islam de anillo que traba la antigua cultura con la moderna. Tan inexacto es decir que Aristóteles fuera desconocido en las escuelas de Occidente hasta la introducción de los compendios de Avicena y de Algazel, en el siglo XII, como imaginar que los escolásticos anteriores a aquella fecha conociesen del Estagirita otra cosa que el *Organon*, incompleto, y no en su original, sino en la traducción de Boecio. Pero no fué obstáculo esta ignorancia del texto de Aristóteles para que la escolástica, que en este primer período no pudo tomar de él más que las formas lógicas, se desarrollase rica y potente en todo género de direcciones ortodoxas y heterodoxas, sin que deban nada a los árabes, ni el panteísmo alejandrino de Escoto Erígena, sabiamente impugnado por nuestro doctor Prudencio Galindo, en el siglo IX, ni el realismo de Lanfranco, enérgico adversario del heresiarca Berenguer en el XI, ni la maravillosa teodicea de San Anselmo, en que la razón va confirmando las premisas de la fe, ni el audaz y descarado nominalismo de Gaunilón y del antitrinitario Roscelino, que parecen precursores de los positivistas modernos, ni el conceptualismo de Pedro Abelardo, ni la escuela mística de Hugo y de Ricardo de San Victor. Y si luego se dilata por los campos de la escolástica la corriente oriental es para traer nuevos errores sobre los antiguos, y más que todos el averroísmo, o teoría del *intellecto uno*, perpetuo fantasma de la Edad Media y del Renacimiento, como que no bastaron a ahuyentarlo los esfuerzos de Santo Tomás, de Ramón Lull y de Luis Vives, y se arrastró oscuramente en la escuela de Padua hasta muy entrado el siglo XVII.

Ni necesitaron los escolásticos que moros y judíos viniesen a revelarles las dulzuras de la contemplación y de la unión extáticas, puesto que, aparte de las muchas luces que podían sacar de los tratados de San Agustín, eran lectura familiar de ellos los libros *De mystica Theologia* y *De divinis nominibus* del falso Areopagita, seudónimo de algún platónico cristiano de Alejandría; libros que el mismo Escoto Erígena (mucho antes que filosofase nadie en la raza árabe) tradujo del griego y comentó e hizo familiares a los cortesanos de Carlos *el Calvo*. Aquella semilla fructificó, sobre todo en la abadía de San Víctor, cátedra de Guillermo de Champeaux, hasta engendrar la escuela mística de Hugo y Ricardo, que aspiran a la intuición de las naturalezas invisibles, pero no por los *documentos de la razón*, ni por la *vana sabiduría del mundo*, sino por un proceso de iluminación divina, con varios grados y categorías de ascensión para la mente; en suma, un verdadero *ontologismo*. A difundir tales ideas, especie de reacción contra las audacias dialécticas de los Abelardos y Roscelinos, contribuyó el mismo San Bernardo, con no ser filósofo en el riguroso sentido de la palabra, pero sí teólogo místico, empapado en la purísima esencia del Cantar de los Cantares, y orador incomparable, en quien una dulzura láctea y suave se juntaba con un calor bastante a lanzar a los hombres al desierto o a la cruzada.

Y cuando llegó el siglo XIII, la edad de oro de la civilización cristiana, a la vez que la teología dogmática y la filosofía de Aristóteles, purificada de la liga neoplatónica y averroísta, se reducían a método y forma en la *Summa Theologica* y en la *Suma contra gentes*, la inspiración mística, ya adulta y capaz de informar un arte, centelleaba y resplandecía en los áureos tercetos del *Paradiso*, sobre todo en la visión de la divina esencia, que llena el canto XXVIII, y llegaba a purificar e idealizar los amores profanos en algunas canciones del mismo Dante, y corría por el mundo de gente en gente, llevada por los mendicantes franciscanos, desde el santo fundador, que, si no es seguro que hiciera versos (sea o no suyo el himno de *Frate Sole*), fué a lo menos soberano poeta en todos los actos de su vida, y en aquel simpático y penetrante amor suyo a la naturaleza, hasta fray Pacífico, trovador convertido, llamado en el siglo el *Rey de los versos*, y San Buenaventura, cuya teología mística, aun en los libros en prosa, en el *Breviloquium*, en el *Itinerarium mentis ad Deum*, rebosa de lumbres y matices poéticos, no indignos algunos de ellos de que fray Luis de León los trasladase a sus odas. Y en pos de ellos fray Giacomino de Verona, el ingenuo cantor de los gozos de los bienaventurados, y el beato Jacopone da Todí, que no compuso el *Stabat*, dígame lo que se quiera (porque nadie se parodia a sí mismo), pero que fué en su género fraileSCO, beatífico y popular, singularísimo poeta, mezcla de fantasía ardiente, de exaltación mística, de candor pueril y de sátira acerada, que a veces trae a la memoria las recias invectivas de Pedro Cardenal.

¿Y a quién extrañará que enfrente de toda esta literatura franciscana, cuyo más ilustre representante solía llorar *porque no se ama al amor*, pongamos, sin recelo de quedar vencidos, el nombre del peregrino mallorquín que compuso el libro *Del Amigo y del Amado*? ¿Cuándo llegará el día en que alguien escriba las vidas de nuestros poetas franciscanos con tanto primor y delicadeza como de los de Italia escribió Ozanam! Quédese para el afortunado ingenio que haya de trazar esa obra tejer digna corona de poeta y de novelista, como ya la tiene de sabio y de filósofo, al iluminado doctor y mártir de Cristo Ramón Lull, hombre en quien se hizo carne y sangre el espíritu aventurero, teosófico y visionario del siglo XIV, juntamente con el saber enciclopédico del siglo

XIII. En el beato mallorquín, artista de vocación ingenua y nativa, la teología, la filosofía, la contemplación y la vida activa se confunden y unimisman, y todas las especulaciones y ensueños armónicos de su mente toman forma plástica y viva, y se traducen en viajes, en peregrinaciones, en proyectos de cruzada, en novelas ascéticas, en himnos fervorosos, en símbolos y alegorías, en combinaciones cabalísticas, en árboles y círculos concéntricos, y representaciones gráficas de su doctrina, para que penetrara por los ojos de las muchedumbres, al mismo tiempo que por sus oídos, en la monótona cantilena de la *Lógica metrificada* y de la *Aplicació de l'art general*. Es el escolástico popular, el primero que hace servir la lengua del vulgo para las ideas puras y las abstracciones, el que separa de la lengua provenzal la catalana, y la bautiza desde sus orígenes, haciéndola grave, austera y religiosa, casi inmune de las eróticas liviandades y de las desolladoras sátiras de su hermana mayor, ahogada ya para entonces en la sangre de los albigenses. Ramón Lull fué místico teórico y práctico, asceta y contemplativo, desde que en medio de los devaneos de su juventud le circundó de improviso, como al antiguo Saulo, la luz del cielo; pero la flor de su misticismo no hemos de buscarla en sus Obras rimadas,⁴ que, fuera de algunas de índole elegíaca, como el *Plant de nostra dona Santa María*, son casi todas (inclusa la mayor parte del *Desconort*) exposiciones populares de aquella su teodicea racional, objeto de tan encontrados pareceres y censuras, exaltada por unos como revelación de lo alto y tachada por otros punto menos que de herética, por el empeño de demostrar con razones naturales todos los dogmas cristianos, hasta la Trinidad y la Encarnación, todo con el santo propósito de resolver la antinomia de fe y razón, bandera de la impiedad averroísta, y de preparar la conversión de judíos y musulmanes; empresa santa que toda su vida halagó las esperanzas del bienaventurado mártir.

La verdadera mística de Ramón Lull se encierra en una obra escrita en prosa, aunque poética en la sustancia: el *Cántico del Amigo y del Amado*, que forma parte de la extraña novela utópica intitulada *Blanquerna*, donde el iluminado doctor desarrolla su ideal de perfección cristiana en los estados del matrimonio, religión, prelación, pontificado y vida eremítica; obra de hechicera ingenuidad y espejo fiel de la sociedad catalana del tiempo. El *Cántico* está en forma de diálogo, tejido de ejemplos y parábolas, tantos en número como días tiene el año, y su conjunto forma un verdadero *Arte de contemplación*. Enseña Raimundo que «las sendas por donde el Amigo busca a su Amado son largas y peligrosas, llenas de consideraciones, suspiros y llantos, pero iluminadas de amor». Parécenle largos estos destierros, durísimas estas prisiones. «¿Cuándo llegará la hora en que el agua, que acostumbra correr hacia abajo, tome la inclinación y costumbre de ir hacia arriba?» Entre temor y esperanza hace su morada el varón de deseos, vive por pensamientos y muere por el olvido; y para él es bienaventuranza la tribulación padecida por amor. El entendimiento llega antes que la voluntad a la presencia del Amado, aunque corran los dos como en certamen. Más viva cosa es el amor en corazón amante que el relámpago y el trueno, y más que el viento que hunde las naos en la mar. Tan cerca del Amado está el suspiro como de la nieve el candor. Los pájaros del vergel, cantando al alba, dan al solitario entendimiento de amor, y al acabar los pájaros su canto, desfallece de amores el Amigo, y este desfallecimiento es mayor deleite e inefable dulzura. Por los montes y las selvas busca a su amor; a los que van por los caminos pregunta por él, y cava en las entrañas de la tierra por hallarle, ya que en la sobrehoz no hay ni vislumbre de devoción. Como mezcla de vino y agua se mezclan sus amores, más inseparables que la

claridad y el resplandor, más que la esencia y el ser. La semilla de este amor está en todas las almas: ¡desdichado del que rompe el vaso precioso y derrama el aroma! Corre el Amigo por las calles de la ciudad, pregúntanle las gentes si ha perdido el seso, y él responde que puso en manos del Señor su voluntad y entendimiento, reservando sólo la memoria para acordarse de Él. El viento que mueve las hojas le trae olor de obediencia; en las criaturas ve impresas las huellas del Amado; todo se anima y habla y responde a la interrogación del amor: amor, como le define el poeta, «claro, limpio y sutil, sencillo y fuerte, hermoso y espléndido, rico en nuevos pensamientos y en antiguos recuerdos»; o como en otra parte dice con frase no menos galana: «Hervor de osadía y de temor.» «Venid a mi corazón -prosigue- los amantes que queréis fuego, y encended en él vuestras lámparas: venid a tomar agua a la fuente de mis ojos, porque yo en amor nací, y amor me crió, y de amor vengo, y en el amor habito.» La naturaleza de este amor místico nadie la ha definido tan profundamente como el mismo Ramón Lull, cuando dijo que «era medio entre creencia e inteligencia, entre fe y ciencia». En su grado estático y sublime, el Amigo y el Amado se hacen *una* actualidad en *esencia*, quedando a la vez *distintos* y *concordantes*. ¡Extraño y divino erotismo, en que las hermosuras y excelencias del Amado se congregan en el corazón del Amigo, sin que la personalidad de éste se aniquile y destruya, porque sólo los junta y traba en uno *la voluntad vigorosa, infinita y eterna del Amado!* ¡Admirable poesía que junta, como en un haz de mirra, la pura esencia de cuanto especularon sabios y poetas de la Edad Media sobre el amor divino y el amor humano, y realza y santifica hasta las reminiscencias provenzales de canciones de mayo y de alborada, de vergeles y pájaros cantores, casando por extraña manera a Giraldo de Borneil con Hugo de San Víctor⁵.

No os parezca profanación, señores, si después del nombre de Lulio, a quien el pueblo mallorquín venera en los altares, traigo el nombre de un poeta erótico, posterior en más de un siglo, y que comparte con él la mayor gloria de la literatura catalana. Lejos de mí la profana mezcla de amores humanos y divinos, de que no debe vestirse ningún cristiano entendimiento; pero fuera soberana injusticia hablar de Ausias March con la misma ligereza que de cualquier otro cantor de rinezas y desvíos. Y por otra parte, el amor encendido, apasionado y vehemente a la criatura, el amor en grado heroico, aun cuando vaya errado en su objeto, no puede albergarse en espíritus mezquinos y vulgares, sino en almas nacidas para la contemplación y el fervor místico. El mismo Ramón Lull, que tan altamente especuló del amor divino, es el que, cuando mozo, se abrasaba en las llamas de la pasión mundana y del deseo, hasta penetrar a caballo, en seguimiento de su dama, por la iglesia de Santa Eulalia; el mismo a quien Dios llamó a penitencia, mostrándole roído por un cáncer el pecho de Ambrosia la genovesa.

Nada de legendario y fantástico en la biografía de Ausias March. Es toda ella tan sencilla y prosaica, que los que se han detenido en la corteza de sus versos, sin penetrar el íntimo sentido, han juzgado mera convención poética sus amores, y hasta fantástica la dama, o han creído, como Diego de Fuentes, que al celebrarla no quiso el poeta sino «mostrar con más levantado estilo la fuerza y licor de sus versos». Opinión absurda, porque además de constar en los biógrafos, y hasta en un pasaje algo embozado del mismo Ausias, el verdadero nombre de la ilustre dama que él suele llamar *lirio entre cardos*, ¿quién no siente, bajo la ceniza árida y escolástica de los *Cantos de amor*, el rescoldo de una pasión

verdadera y profunda? Sino que Ausias, con ser imitador del Petrarca en algunos pormenores, e imitador a su modo, es decir, áspera y crudamente, no se parece al mismo Petrarca, ni a ningún elegíaco del mundo, en la manera de sentir y expresar el amor. Se le encuentra a la primera lectura monótono, duro, frío, pobrísimo de imágenes; pero, vencido este primer disgusto, pocas personalidades líricas hay tan dignas de estudio. Si existe un poeta verdaderamente psicológico, es decir, que no haya visto en el mundo más que las soledades de su alma, Ausias lo es, y en el análisis de sus afectos pone fuerza y lucidez maravillosas. La poesía del Petrarca parece insustancial devaneo al lado de esta disección sutil e implacable de las fibras del alma. Llega a olvidarse uno del amor y de la dama, y a ver sólo el corazón del poeta, materia del experimento. Ausias no se cuida del mundo exterior, y cuando quiere decirnos algo de él, aparece torpe y desgarbado; pero el mundo del espíritu le pertenece, y en él sabe describir hasta los átomos impalpables. Decir que Ausias descende de la poesía italiana, de Dante y de Petrarca, es decir una vulgaridad, que puede inducir a error, hasta por lo que tiene de cierta. En lo sustancial, en lo que da carácter propio a un poeta, Ausias no descende de nadie, sino de sí mismo y de la filosofía escolástica, de que es discípulo fervoroso. Sus cantos pueden reducirse a forma silogística, y de ellos extraerse una psicología y una estética, y un tratado de las pasiones. Ése es

«El oro fino y extremado
En sus profundas venas escondido»,

que dijo Jorge de Montemayor; y por eso nuestros antiguos (y entre ellos el maestro de Cervantes) tuvieron a Ausias por filósofo tanto o más que poeta. Y si del Petrarca dijo Hugo Fóscolo y han repetido tantos:

Che amore in Grecia nudo, nudo in Roma,
D'un velo candidissimo adornando,
Rendea nel grembo á Venere celeste,

de nuestro valenciano podemos decir, no sólo que arropó al amor con todo género de cándidos cendales, hasta el punto de no describir nunca, ni por semejas, la peregrina hermosura de su dama, sino que le hizo sentarse en los bancos de la escuela de Santo Tomás y de Escoto, y aprender de coro muchas cuestiones de la *Summa*, como el mejor discípulo de la Sorbona.

He dicho que los versos de Ausias constituyen, reunidos, una verdadera filosofía del amor y de la hermosura, que, a no estar dirigida a beldad terrena, merecería ser aquí largamente analizada. Ausias tenía grandes condiciones de poeta místico; pero se quedó en el camino, distraído por el amor humano, y en los *Cantos de muerte* y en el *Canto espiritual* apenas pasó de ascético y moralista.

Y basta de Edad Media, porque en vano he recorrido los poetas del *mester de clerecía*, desde Gonzalo de Berceo hasta el Arcipreste de Hita y el Canciller Ayala, y nuestros cancioneros castellanos y portugueses, desde el de la Vaticana hasta el de Resende, en busca de algo que fuera *místico* con todo el rigor de la frase, y he encontrado sólo versos

de devoción, piadosas leyendas, visiones del cielo y del infierno, como las que en la época visigoda bosquejaba en las soledades del Vierzo el ermitaño San Valerio, cariñosas efusiones a la Virgen, y a vueltas de esto, muchas cosas que serán todo menos poesía, dicho sea con toda la reverencia debida a la vetustez del lenguaje y al valor histórico de aquellos monumentos.

Ensalcen otros la Edad Media: cada cual tiene sus devociones. Para España, la edad dichosa y el siglo feliz fué aquel en que el entusiasmo religioso y la inspiración casi divina de los cantores se aunó con la exquisita pureza de la forma, traída en sus alas por los vientos de Italia y de Grecia. Siglo en que la mística castellana, silenciosa o balbuciente hasta aquella hora, rotas las prisiones en que la encerraba la asidua lectura de los Tauleros y Ruysbroeck de Alemania, y ahogando con poderosos brazos la mal nacida planta de los alumbrados, dió gallarda muestra de sí, libre e inmune de todo resabio de *quietud* y de panteísmo, y corrió como generosa vena por los campos de la lengua y del arte, fecundando la abrasadora elocuencia del Apóstol de Andalucía, el severo y ascético decir de San Pedro de Alcántara, la regalada filosofía de amor de fray Juan de los Ángeles, la robusta elocuencia del venerable Granada, toda calor y afectos, que arrancan lumbre del alma más dura y empedernida, el pródigo y mal represado lujo de estilo de Malón de Chaide, la serena luz platónica que se difunde por los *Nombres de Cristo* de fray Luis de León, y la alta doctrina del conocimiento propio y de la unión de Dios con el centro del alma, expuesta en *Las Moradas* teresianas, como en plática familiar de vieja castellana junto al fuego. ¿Quién ha declarado la unión extática con tan graciosas comparaciones como Santa Teresa: ya de las dos velas que juntan su luz, ya del agua del cielo que viene a henchir el cauce de un arroyo? ¿Y qué diremos de aquella portentosa representación suya de la esencia divina, «como un claro diamante muy mejor que todo el mundo», o como un espejo en que por subida manera, y «con espantosa claridad», se ven juntas todas las cosas, sin que haya ninguna que salga fuera de su grandeza? Ni Malebranche ni Leibniz imaginaron nunca más soberana ontología. No hubo abstracción tan sutil ni concepto tan encumbrado que se resistiese al romance de nuestro vulgo: sépanlo los que hoy, a título de filosofía, le destrozan y maltratan. Esa lengua bastó para contener y difundir el pensamiento de Platón y del Areopagita en cauce no menos amplio que el de la lengua griega, y ciertamente que no halló pobre ni estrecha la nuestra (y valga un ejemplo por todos) el fraile que supo decir (en el libro I de los *Nombres*) que «las cosas, demás del ser real que tienen en sí, tienen otro aún más delicado, y que, en cierta manera, nace de él, consistiendo la perfección en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto para que de esta manera, estando todos en mí y yo en todos los otros, y teniendo yo su ser de todos ellos, y todos y cada uno de ellos teniendo el ser mío, se abrace y eslabone toda aquesta máquina del universo, y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias, y quedando no mezcladas se mezclen, y permaneciendo muchas no lo sean, y extendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, venza y reine y ponga su silla la unidad sobre todo». El filósofo que en nuestros días tuviera que explicar esta gallarda concepción armónica diría, probablemente, que «lo objetivo y lo subjetivo *se daban congrua*, y homogéneamente, *dentro y debajo* de la unidad, y en virtud de ella, en íntima unión *de Todeidad*»; y se quedaría tan satisfecho con esta bárbara algarabía, so pretexto de que los *viejos moldes* de la lengua no bastaban para su altivo y alemanesco pensamiento.

Gala y carácter de este misticismo español es lo delicado y agudo del análisis psicológico, en que ciertamente se adelantaron los nuestros a los místicos del Norte, y esto, a mi ver, hasta por tendencias de raza y condiciones del genio nacional, visibles en la historia de nuestra ciencia. A nadie asombre el que Santa Teresa diera por firmísimo fundamento de sus *Moradas* la observación interior, sin salir de ella mientras no sale de la *ronda del castillo*. Toda la filosofía española del siglo XVI, sobre todo la no escolástica e independiente, está marcada con el sello del psicologismo, desde que Luis Vives, en su tratado *De anima et vita*, anticipándose a cartesianos y escoceses, volvió por los fueros de la *silenciosa experiencia de cada cual dentro de sí mismo (tacita cognitio... experientia cujuslibet intra se ipsum)*, de la *introspección* o reflexión (*mens in se ipsam reflexa*), hasta que Gómez Pereira redujo a menudo polvo las *especies inteligibles* y la hipótesis de la representación en el conocimiento, levantando sobre sus ruinas el edificio que Hamilton ha llamado *realismo natural*.

La importancia dada al conocimiento de sí propio, la enérgica afirmación de la personalidad humana, aun en el acto de la posesión y del éxtasis, salva del panteísmo, no sólo a nuestros doctores ortodoxos, sino al mismo hereje Miguel de Molinos, en cuyo budismo nihilista el alma, muerta para toda actividad y eficacia, retirada en la parte superior, en el ápice de sí misma, abismándose en la nada, como en su centro, espera el aliento de Dios, pero reconociéndose sustancialmente distinta de él.

Recuerdo, a propósito de esta distinción, unos tercetos, tan ricos de estilo como profundos en la idea, de un olvidado poeta del siglo XVI, a quien no con entera injusticia llamaron sus contemporáneos *el Divino*; porque si es cierto que suele versificar dura y escabrosamente, también lo es que piensa tan alto como pocos. Hablo del capitán Francisco de Aldana, natural de Tortosa, muerto heroicamente en la jornada de África con el rey don Sebastián. No os pesará oír lo que pensaba de la inmersión del alma en Dios, y veréis cuán graciosas y adecuadas comparaciones se le ocurren para vestir de forma poética el intangible pensamiento:

«Y como el fuego saca y descentra
Oloroso licor por alcuítara
Del cuerpo de la rosa que en él entra,
Así destilará de la gran cara,
Del mundo inmaterial, varia belleza,
Con el fuego de amor que la prepara.
Y pasará de vuelo a tanta alteza,
Que volviéndose a ver tan sublimada,
Su misma olvidará naturaleza.
Cuya capacidad ya dilatada
Allá verá, do casi ser le toca
En su primera causa transformada.
Ojos, oídos, pies, manos y boca,
Hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
Serán del mar de Dios cubierta roca.
Cual pece dentro del vaso alto, estupendo

Del Océano, irá su pensamiento
Desde Dios para Dios yendo y viniendo.

.....
No que del alma la especial natura,
Dentro el divino piélago hundida,
Deje en el Hacedor de ser hechura,
O quede aniquilada y destruída,
Cual gota de licor que el rostro enciende
Del altísimo mar toda absorbida;
Mas como el aire en que su luz extiende
El claro sol, que juntos aire y lumbre
Ser una misma cosa el ojo entiende.

.....
Déjese el alma andar suavemente,
Con leda admiración de su ventura,
Húndase toda en la divina fuente,
Y del vital licor humedecida,
Sálgase a ver del tiempo en la corriente.

.....
Ella verá con desusado estilo
Toda regarse y regalarse junto
De un, salido de Dios, sagrado Nilo.»

A diferencia de otros misticismos egoístas, inertes y enfermizos, el nuestro, nacido frente y en oposición a la Reforma luterana, se calienta en el horno de la caridad, y proclama la eficacia y valor de las obras. No exclama Santa Teresa, como la discreta Victoria Colonna, catequizada en mal hora por Juan de Valdés:

*Cieco è'l nostro voler, vane son l'opre,
Cadono al primo vol le mortal piume,*

sino que escribe en la Morada V: «No, hermanas, no; *obras quiere el Señor...* y ésta es la verdadera *unión...* Y estad ciertas, que mientras más en el amor del prójimo os viéredes aprovechadas, más lo estaréis en el amor de Dios.» Por eso Santa Teresa no separa nunca a Marta de María, ni la vida activa de la contemplativa.

Todos nuestros grandes místicos son poetas, aun escribiendo en prosa, y lo es más que todos Santa Teresa en la traza y disposición de su *Castillo interior*; pero la misma riqueza de la materia me obliga a reducirme a los que escribieron en verso, y a prescindir casi de la doctora avilesa. Y la razón es llana: entre las veintiocho poesías, que en la edición más completa se le atribuyen, muchas son de autenticidad dudosa, y ninguna pasa de la medianía, fuera de la conceptuosa letrilla, que ya acude a vuestros labios como a los míos:

«Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,

Que muero porque no muero.»

Estos versos, «nacidos (como escribe el P. Yepes) del fuego del amor de Dios, que en sí tenía la Madre», son el más perfecto dechado del apacible discreto que aprendieron de los trovadores palacianos del siglo XV algunos poetas devotos del siglo XVI; y en medio de lo piadoso del asunto, retraen a la memoria otros más profanos acentos del comendador Escrivá y del médico Francisco de Villalobos:

«Venga ya la dulce muerte
Con quien libertad se alcanza»,

dice el físico del Emperador.

Y Santa Teresa clama:

«Venga ya la dulce muerte,
Venga el morir tan ligero,
Que muero porque no muero.»

En cuanto al célebre soneto

«No me mueve, mi Dios, para quererte»,

que en muchos devocionarios anda a nombre de Santa Teresa, y en otros a nombre de San Francisco Javier (que apuntó una idea muy semejante en una de sus obras latinas), sabido es que no hay el más leve fundamento para atribuirle tan alto origen; y a pesar de su belleza poética y de lo fervoroso y delicado del pensamiento (que, mal entendido por los quietistas franceses, les sirvió de texto para su teoría del amor puro y desinteresado), hemos de resignarnos a tenerle por obra de algún fraile oscuro, cuyo nombre quizá nos revelen futuras investigaciones.

¿Quién me dará palabras para ensalzar ahora, como yo quisiera, a fray Luis de León? Si yo os dijese que fuera de las canciones de San Juan de la Cruz, que no parecen ya de hombre, sino de ángel, no hay lírico castellano que se compare con él, aún me parecería haberos dicho poco. Porque desde el Renacimiento acá, a lo menos entre las gentes latinas, nadie se le ha acercado en sobriedad y pureza; nadie en el arte de las transiciones y de las grandes líneas, y en la rapidez lírica; nadie ha volado tan alto ni infundido como él en las formas clásicas el espíritu moderno. El mármol del Pentélico, labrado por sus manos, se convierte en estatua cristiana, y sobre un cúmulo de reminiscencias de griegos, latinos e italianos, de Horacio, de Píndaro y de Petrarca, de Virgilio y del himno de Aristóteles a Hermias, corre juvenil aliento de vida, que lo transfigura y lo remoja todo. Así, con piedras de las canteras del Ática labró Andrés Chénier sus elegías y sus idilios, jactándose de haber hecho, sobre pensamientos nuevos, versos de hermosura antigua.

Error es creer que la originalidad poética consista en las ideas. Nada propio tiene Garcilaso más que el sentimiento, y por eso sólo vive y vivirá cuanto dure la lengua. Y

aunque descubramos la fuente de cada uno de los versos de fray Luis de León, y digamos que la tempestad de la oda a Felipe Ruiz se copió de las *Geórgicas*, y que *La vida del campo* y *La profecía del Tajo* son relieves de la mesa de Horacio, siempre nos quedará una esencia purísima, que se escapa del análisis; y es que el poeta ha vuelto a sentir y a vivir todo lo que imita de sus modelos, y con sentirlo lo hace propio, y lo anima con rasgos suyos; y así en la tempestad pone *el carro de Dios ligero y reluciente*, y en *la vida retirada* nos hace penetrar en la granja de su convento, orillas del Tormes, en vez de llevarnos, como Horacio, a la alquería de Pulla o de Sabinia, donde la tostada esposa enciende la leña para el cazador fatigado. ¡Poesía legítima y sincera, aunque se haya despertado por inspiración refleja, al contacto de las páginas de otro libro! Hay cierta misteriosa generación en lo bello (τόκος ἐν τῷ καλῷ), como dijo Platón. El sentido del arte crece y se nutre con el estudio y reproducción de las formas perfectas. A. Chénier lo ha expresado con símil felicísimo: el de la esposa lacedemonia, que, cercana al parto, mandaba colocar delante de sus ojos las más acabadas figuras que animó el arte de Zeuxis, los Apolos, Bacos y Helenas, para que, apacentándose sus ojos en la contemplación de tanta hermosura, brotase de su seno, henchido de aquellas nuevas y divinas formas, un fruto tan noble y tan perfecto como los antiguos ejemplares y dechados. Así se comprende que fray Luis de León, con ser poeta tan sabio y culto, tan enamorado de la antigüedad y tan lleno de erudición y doctrina, sea en la expresión lo más sencillo, candoroso e ingenuo que darse puede, y esto no por estudio ni por artificio, sino porque, juntamente con la idea, brotaba de su alma la forma pura, perfecta y sencilla, la que no entienden ni saborean los que educaron sus oídos en el estruendo y tropel de las odas quintanescas. Es una mansa dulzura, que penetra y embarga el alma sin excitar los nervios, y la templa y serena, y le abre con una sola palabra los horizontes de lo infinito:

«Aquí el alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente
En él así se anega,
Que ningún accidente,
Extraño o peregrino, oye ni siente.»

Ese efecto que en el autor hacía la música del ciego Salinas hacen en nosotros sus odas. Los griegos hubieran dicho de ellas que producían la apetecida *sophrosyne* (σωφροσύνη), aquella calma y reposo y templanza de afectos, fin supremo del arte:

«El aire *se serena*
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada.»

Música que retrae al poeta la memoria

«De su origen primera esclarecida»,

y le mueve a levantarse sobre el oro y la belleza terrena y cuanto adora el vulgo vano, y traspasar las esferas para oír aquella música no precedera que las mueve y gobierna y hace girar a todas; música de números concordados, que oyeron los pitagóricos, y San Agustín y San Buenaventura, y que es la fórmula y la cifra de la estética platónica.

Todo lleva a Dios el alma del poeta, no asida nunca a las formas sensibles, ni del arte ni de la naturaleza (con ser de todos los nuestros quien más la comprendió y amó), sino ávida de lo infinito, donde centellean las ideas madres, cual áureo cerco de la Verdad suprema; donde se ve distinto y junto

«Lo que es y lo que ha sido,
Y su principio cierto y escondido»;

donde la paz reina y vive el contento, y donde seeste el buen Pastor, ceñida la cabeza de púrpura y de nieve, apacentando sus ovejas con inmortales rosas, productoras eternas de consuelo,

«Con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza, más renace.»

¿Y será hipérbole, señores, el decir que tales cantos traen como un sabor anticipado de la gloria, y que el poeta que tales cosas pensó y acertó a describir había columbrado en alguna visión la morada de grandeza, el templo de claridad y de hermosura, *la vena del gozo fiel*, los repuestos valles y los riquísimos mineros, y las esferas angélicas

«De oro y luz labradas,
De espíritus dichosos habitadas»?⁶
«¡Oh aires sosegados,
Ya libres de las voces y ruidos,
Al cielo encaminados,
Del corazón salidos,
Llevad con vuestras ondas mis gemidos!
Lleguen a la presencia,
Del uno entre millares escogido:
Lamentando su ausencia,
En tierra del olvido
Queda mi corazón de amor herido.»

Pero aún hay una poesía más angelical, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana, y tan elegante y exquisita en la forma, y tan plástica y figurativa como los más sabrosos frutos del Renacimiento. Son las *Canciones espirituales* de San Juan de la Cruz, la *Subida del monte Carmelo*, la *Noche oscura del alma*. Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo:

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

Juzgar tales arrobamientos, no ya con el criterio retórico y mezquino de los rebuscadores de ápices, sino con la admiración respetuosa con que analizamos una oda de Píndaro o de Horacio, parece irreverencia y profanación. Y, sin embargo, el autor era tan artista, aun mirado con los ojos de la carne, y tan sublime y perfecto en su arte, que tolera y resiste este análisis, y nos convida a exponer y desarrollar su sistema literario, vestidura riquísima de su extático pensamiento.

La materia de sus canciones es toda de la más ardorosa devoción y de la más profunda teología mística. En ellas se canta la dichosa ventura que tuvo el alma en pasar por la oscura noche de la fe, en desnudez y purificación suya, a la unión del Amado; la perfecta unión de amor con Dios, cual se puede en esta vida, y las propiedades admirables de que el alma se reviste cuando llega a esta unión, y los varios y tiernos afectos que engendra la interior comunicación con Dios. Y todo esto se desarrolla, no en forma dialéctica, ni aun en la pura forma lírica de arranques y efusiones, sino en metáfora del amor terreno, y con velos y alegorías tomados de aquel divino epitalamio en que Salomón prefiguró los místicos desposorios de Cristo y su Iglesia. Poesía misteriosa y solemne, y, sin embargo, lozana y pródiga y llena de color y de vida; ascética, pero calentada por el sol meridional; poesía que envuelve las abstracciones y los conceptos puros en lluvia de perlas y de flores, y que, en vez de abismarse en el centro del alma, pide imágenes todo lo sensible, para reproducir, aunque en sombras y lejos, la inefable hermosura del Amado. Poesía espiritual, contemplativa e idealista, y que con todo eso nos comunica el sentido más arcano y la más penetrante impresión de la naturaleza, en el silencio y en los *miedos veladores* de aquella noche, *amable más que el alborada*, en el *ventalle de cedros*, y el aire del almena que orea los cabellos del Esposo:

«Mi amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas extrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos,
La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora
.....
Deténte, Cierzo muerto,
Ven, Austro que recuerdas los amores,
Aspira por mi huerto,
Y corran tus olores,
Y pacerá mi amado entre las flores.

.....
Gocémonos, amado,
Y vámonos a ver en su hermosura
El monte y el collado,
Do mana el agua pura:
Entremos más adentro en la espesura.
Y luego a las subidas
Cavernas de las piedras nos iremos,
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.
Nuestro lecho florido
De cuevas de leones enlazado,
De púrpura teñido,
En paz edificado,
De mil escudos de oro coronado.
A zaga de tu huella,
Los jóvenes discorren el camino,
Al toque de centella,
Al adobado vino,
Emisiones del bálsamo divino.»

Por toda esta poesía oriental, trasplantada de la cumbre del Carmelo y de los floridos valles de Sión, corre una llama de afectos y un encendimiento amoroso, capaz de derretir el mármol. Hielo parecen las ternezas de los poetas profanos al lado de esta vehemencia de deseos y de este fervor en la posesión, que siente el alma después que bebió el vino de la bodega del Esposo:

«Apaga mis enojos,
Pues que ninguno basta a deshacellos,
Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos,
Y sólo para ti quiero tenellos.

.....
Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el amado,
Cesó todo y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.»

¿Y aquel otro rasgo, que no está en el Cantar de los Cantares, y que, no obstante, es admirable de verdad y de sentimiento?:

«Cuando tú me mirabas,
Su gracia en mí tus ojos imprimían.»

Y todo esto es la corteza y la sobrehaz, porque penetrando en el fondo se halla la más alta y generosa filosofía que los hombres imaginaron (como de Santa Teresa escribió fray Luis), y tal que no es lícito dudar que el Espíritu Santo regía y gobernaba la pluma del escritor. ¿Quién le había de decir a Garcilaso que la ligera y gallarda estrofa inventada por él en Nápoles, cuando quiso domar por ajeno encargo la esquivez de doña Violante Sanseverino, había de servir de *fermosa cobertura* a tan altos pensamientos y suprasensibles ardores? Y, en efecto, el hermoso comentario que en prosa escribió San Juan de la Cruz a sus propias canciones nos conduce desde la desnudez y desasimiento de las cosas terrenas, y aun de las imágenes y apariencias sensibles, a la noche oscura de la mortificación de los apetitos que entibian y enflaquecen el alma, hasta que, libre y sosegada, llega a gustarlo todo, sin querer tener gusto en nada, y a saberlo y poseerlo todo, y aun a serlo todo, sin querer saber ni poseer ni ser cosa alguna. Y no se aquieta en este primer grado de purificación, sino que entra en la vía iluminativa, en que la noche de la fe es su guía, y como las potencias de su alma son fauces de monstruos abiertas y vacías, que *no se llenan menos que con lo infinito*, pasa más adelante, y llega a la unión con Dios, en el *fondo de la sustancia del alma*, en su *centro más profundo*, donde *siente el alma la respiración de Dios*; y se hace tal unión cuando Dios da al alma esta merced soberana que todas las cosas de Dios y el alma son una en transformación participante, y el alma más parece Dios que alma, y aun es Dios por participación, aunque conserva su ser natural, unida y transformada, «como la vidriera le tiene distinto del rayo, estando de él clarificada». Pero no le creamos iluminado ni ontologista, o partidario de la intuición directa, porque él sabrá decirnos, tan maravillosamente como lo dice todo, que en esta vida «sólo comunica Dios ciertos visos entreoscuros de su divina hermosura, que hacen codiciar y desfallecer al alma con el deseo de lo restante». Ni le llamemos despreciador y enemigo de la razón humana, aunque aconseje desnudarse del propio entender, pues él escribió que «más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo», y estaba muy lejos de creer permanente, sino transitorio, y *de paso*, aquel éxtasis de alta contemplación del cual misteriosamente cantaba:

«Entréme donde no supe,
Y quedéme no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo.»

.....

Después de fray Luis de León y de San Juan de la Cruz fuera injusto no hacer alguna memoria de Malón de Chaide, autor del hermoso, aunque algo retórico, libro de *La conversión de la Magdalena*. Lástima que no tengamos más versos suyos que los pocos que intercaló en la misma *Conversión*, si bien bastan ellos para acreditarle de excelente poeta, y aun más que las traducciones de *Psalms*, las dos canciones originales:

«Óyeme, dulce Esposo,
Vida del alma que en la tuya vive...

.....
Al Cordero que mueve
Con el cándido pie el dorado asiento...»

En el estilo y en el gusto se parece a fray Luis de León, y ciertamente se le acercaría si fuera más sobrio y recogido y ahorrara más las palabras, porque viveza de fantasía y calor de alma le sobran. Nunca pasará por lírico vulgar el que expresó de esta manera los goces eternos:

«Cércante las esposas,
Con hermosas guirnaldas coronadas
De jazmines y rosas,
Y a coros concertadas
Siguen, dulce Cordero, tus pisadas.

.....
Y cuando al mediodía
Tienes la siesta junto a las corrientes
Del agua clara y fría,
Del amor impacientes,
Ciñen en derredor las claras fuentes.

.....
Andas en medio dellas,
Dando mil resplandores y vislumbres,
Como el Sol entre estrellas,
Y en las subidas cumbres
De los montes eternos das tus lumbres».⁷

Temo que este discurso se va prolongando demasiado, y por eso renuncio a hablar de otros poetas secundarios; aunque ya advertí al principio que la verdadera inspiración mística es cosa rarísima, aun en medio de aquella maravillosa fecundidad de la poesía devota que ilustra nuestros dos siglos de oro; y sólo rasgos esparcidos de ella encontraréis en esa selva de *Cancioneros sagrados*, *Vergeles*, *Jardines* y *Conceptos sagrados*, con que tanto bien y consuelo dieron a las almas, y tanta gloria a las letras, fray Ambrosio Montesino, Juan López de Úbeda, fray Arcángel de Alarcón, Alonso de Bonilla, el divino Ledesma, Pedro de Padilla, el maestro Valdivieso y Lope de Vega, superior a todos en su *Romancero espiritual*⁸. ¡Cuán grato me fuera detenerme en todos esos romances, glosas, villancicos, endechas y juegos de Nochebuena, y mostrar la invasión del elemento popular en ellos, y la infantil devoción, como de inocentes que juegan ante el altar, con que en ellos se disfrazan, sin daño de barras ni peligro de los oyentes, tan buenos cristianos como el poeta, los más augustos misterios de nuestra Redención, en raras alegorías, ya del misacantano, ya del juez pesquisidor o del reformador de las escuelas, o bien se parodian a lo divino romances viejos, y se difunden, con el tono y música de las canciones picarescas, *ensaladillas* y *chanzonetas* al Santísimo Sacramento. Y al mismo género pertenecen nuestros autos sacramentales, de que quizá debería yo tratar, si ya no

lo hubiese hecho, de tal modo que apenas deja lugar a emulación, el malogrado González Pedroso; y si no fuera verdad, por otra parte, que los *autos*, más bien que poesía mística, son traducción simbólica, en forma de drama, de un misterio de la teología dogmática, y deben calificarse de poesía *teológica*, lo mismo que muchos lugares de la *Comedia* de Dante.

Aun en los tiempos de mayor decadencia para nuestra literatura, se albergó en los claustros, guardada como precioso tesoro y nunca marchita, la delicadísima flor de la poesía erótica a lo divino, conceptuosa y discreta, inocente y profunda, la cual, no sólo en el siglo XVII, sino en el XVIII, y a despecho de la tendencia enciclopedista y heladora de la época, esparcía su divino aroma en los versos de algunas monjas imitadoras de Santa Teresa. De las que alcanzaron todavía el buen siglo, sólo os citaré a una, sor Marcela de San Félix, y a ésta, no sólo por hija de Lope de Vega, sino porque dió sus versos a luz un compañero vuestro, y porque es gloria de la que podéis llamar vuestra casa, como monja de las trinitarias. Así el romance de la *Soledad*, como el del *Pecador arrepentido* y el del *Afecto amoroso*, únicos suyos que conozco, son dignos del padre de sor Marcela; teniendo, además, un sentimiento tan íntimo y fervoroso como Lope, no le alcanzó nunca, ni siquiera en los *Soliloquios de un alma a Dios*, que compuso delante del Crucifijo. Verdadera poesía tenía en el alma quien acertó a decir en loor de la soledad mística:

«En ti gozé de mi esposo
Las pretendidas caricias,
Los halagos sin estorbos,
Los regalos sin medida.

.....
En ti me vi felizmente,
Muy negada y muy vacía
De criaturas y afectos,
Cuanto lejos de mí misma.

.....
En ti le pedí su unión
Con ansias de amor tan vivas,
Que no sé si le obligaron:
Él lo sabe y Él lo diga.

.....
¿Qué virtud no se alimenta
Con tus pechos y caricias?
¿Quién deja de estar contento,
Si te busca y te codicia?»

.....

Aún es mayor el movimiento lírico y el anhelo amoroso en otro romancillo corto:

«Sufre que noche y día
Te ronde aquesas puertas,
Exhale mil suspiros,

Te diga mil ternezas.

.....
Porque el amor fogoso
Que de fuerte se precia,
Por más que le acaricies,
Con nada se contenta.
Todo se le hace poco,
Si a conseguir no llega
Todo un Dios por unión,
Donde saciarse pueda».

Hermanos de tales versos se dirían los de la sevillana sor Gregoria de Santa Teresa, por más que falleciera en 1735. Era un alma del siglo XVI, y ni del prosaísmo del suyo, ni del conceptismo del anterior hay apenas huellas en sus romances tiernos y sencillos. ¡Cuán extraña cosa debieron de parecer a los discípulos de Luzán y de Montiano aquellas endechas suyas *Del Pensamiento!*:

«Aquel profundo abismo
Del Sumo Bien que adoro,
Donde el alma se anega,
Y es su dicha mayor el irse a fondo.

.....
Aquel aire delgado,
Silbo blando, amoroso,
Que el corazón penetra
Y la mente levanta a unirse al todo.

.....
Perdida mi memoria,
Mi entendimiento absorto,
Mi voluntad se rinde,
Y dulcemente en mar de amor zozobro.»

Y yo cambiaría de buena gana todas las sátiras y epístolas y églogas y odas pindáricas que los preceptistas de aquel tiempo hicieron, por algunos pedazos del romance del *Pajarillo*:

«¡Oh tú, que con blandas plumas
Giras el vago elemento,
Sube más alto, si puedes,
Y serás mi mensajero.
Darás de mis tristes penas
Un amoroso recuerdo
A la luz inaccesible
Del sol de Justicia eterno.
Dile que sus resplandores
Me tienen de amor muriendo,

Porque a la luz de mi fe
Descubro sus rayos bellos,
Y en ellos me engolfo tanto
Cuanto en ellos más me ciego,
Que es gloria quedar vencida
Del imposible que anhelo»⁹

La fama de sor Gregoria de Santa Teresa fué grande en su tiempo, con ser su tiempo tan poco favorable a efusiones místicas. Don Diego de Torres escribió largamente su vida y virtudes, y a él debemos la conservación de las poesías que van citadas.

Aún fué mayor el nombre de la portuguesa sor María do Ceo, cuyas obras se tradujeron en seguida al castellano (1744). Tenía, sin duda, ingenio no vulgar y más vigoroso que el de sor Gregoria, y más hábil para concertar un plan, pero afeado con todo género de dulzazos amaneramientos. En la novela alegórica de *La Peregrina*, y en las muchas poesías intercaladas en ella, todas relativas al viaje del alma en busca de su divino Esposo; en el auto de las *Lágrimas de Roma*, y en las alegorías de las flores y piedras preciosas, hay brío de imaginación y hasta talento descriptivo y felices imitaciones del Cantar de Salomón¹⁰; pero todo, aun la misma dulcedumbre, en fuerza de repetida, empalaga.

Con estas monjas coexistió y debe compartir el lauro la americana sor Francisca Josefa de la Concepción, de Tunja, en Nueva Granada (fallecida en 1742), que escribió en prosa, digna de Santa Teresa, un libro de *Afectos espirituales*, con versos intercalados, no tan buenos como la prosa, pero en todo de la antigua escuela¹¹, y a veces imitados de los de la santa carmelita.

Fuera del claustro y de las almas femeninas, quizá el último anillo de nuestra poesía mística sea la oda *A un pensamiento*, de don Gabriel Álvarez de Toledo, exhumada por el diligente historiador de la lírica del siglo pasado, a quien no he de nombrar, puesto que se sienta entre vosotros. Fué Álvarez hombre de largos estudios, dado a graves meditaciones, autor de una especie de Filosofía de la Historia, primer bibliotecario del rey, y uno de los fundadores de esta Academia: poeta malogrado por el siglo infeliz en que nació, pero no tan malogrado que no nos dejase rastrear lo que pudo ser, por los dichosos rasgos esparcidos en lo poco que hizo. Asombra encontrar, entre el fárrago insulso de los versos que entonces se componían, una *meditación poética* tan alta de pensamiento y tan firme de estilo (fuera de algún prosaísmo) como la citada. Estoy por decir que hasta los rasgos conceptuosos que tiene están en su lugar y no la desfiguran, porque no son vacío alambicamiento, sino sutileza en el pensar del poeta, que ve entre las cosas extrañas relaciones y analogías:

«¿Qué oculto bien es este
Que en criaturas tantas,
En ninguna responde,
Y, para que le busque, en todas llama?

.....

Todos el bien procuran,
Y es consecuencia clara,
El que en sí no le tienen,
Pues nadie solicita lo que alcanza.

.....
¿De qué le sirve al ave
Batir la pluma osada,
Si la pihuela burla
El ligero conato de sus alas?

.....
Búscale, pues te busca;
Óyele, pues te llama;
Que descansar no puedes,
Si en su divino centro no descansas...»

Permitidme acabar con tan sabroso dejo esta historia compendiada de un modo de poesía que yace, si no muerto, por lo menos aletargado y decaído en nuestro siglo. Notaréis que he estudiado ese género frente a frente y en sí mismo, sin enlazarle con la historia externa, lo cual escandalizará, de seguro, a los que en todo y por todo quieren ver el *espejo* y el *reflejo* de la sociedad en el arte. Mas yo entiendo que contra estas enseñanzas, buenas y útiles en sí, pero absorbedoras de la individualidad y valor propio del artista a poco que se exageren, conviene reclamar la independencia del genio poético, y sobre todo, del genio lírico, y más aún del que no arenga a la multitud en las plazas, ni habla en nombre de una idea política o social, sino de su propio y solitario pensamiento, absorto en la contemplación de las cosas divinas. Cuando tal estado de alma se dé, el poeta será más o menos perfecto con los recursos y las formas que el arte de su tiempo le depare; pero, creedlo, será lírico de veras. Yo tengo tal confianza en la virtualidad y poder de la poesía lírica, que por igual me hacen sonreír los que la creen sujeta a la misma ley de triste decadencia que aflige a otras artes, verbigracia, la escultura y el teatro, y los que, por el extremo contrario, aplicando torpemente lo que llaman ley del progreso, juzgan los cantos de nuestro siglo superiores a todos, sólo porque hablan más de cerca a sus aficiones y sentimientos. *Ne quid nimis*. Dios no agotó en los griegos y en los romanos el ideal del arte, y en cuanto a la poesía lírica, podemos esperar confiadamente que vivirá, como dice la canción alemana, mientras haya cielos y flores, y pájaros y alboradas, y hermosura y ojos que la contemplen, y vivirá lozana y robusta en tanto que la raíz del sentimiento humano no se marchite o seque.

Ni creemos que morirá la poesía mística, que siempre ha de tener por refugio algunas almas escogidas, aun en este siglo de duda y descreimiento, que nació entre revoluciones apocalípticas y acaba en su triste senectud dejándonos en la filosofía un nominalismo grosero, y en el arte la descripción menuda y fría de los pormenores, descripción por describir, y sin fin ni propósito, y más de lo hediondo y feo que de lo hermoso; arte que hasta ahora no ha encontrado su verdadero nombre, y anda profanando los muy honrados de *realismo* y *naturalismo*, aplicables sólo a tan grandes pintores de la vida humana como Cervantes, Shakespeare y Velázquez.

Más duros tiempos que nosotros alcanzaron nuestros abuelos: ellos vieron cerrados los templos, y la cruz abatida, y perseguidos los sacerdotes, y triunfante el empirismo sensualista y la literatura brutal y obscena, y tenida toda religión por farándula y trapacería. Y, sin embargo, todo aquello pasó, y la cruz tornó a levantarse, y el espíritu cristiano penetró como aura vivífica en el arte de sus adoradores y aun en el de sus enemigos; y ello es que en el siglo XIX se han escrito la *Pentecoste* y el *Nombre de María*; y, ¿qué más os diré?, hasta Leopardi, por su insaciable anhelo de la belleza eterna e increada y del bien infinito, por sus vagas aspiraciones y dolores, y hasta por su pesimismo, es un poeta místico, a quien sólo faltó creer en Dios.

No desesperemos, pues, y el que tenga fe en el alma y valor para dar testimonio de su fe ante los hombres cante de Dios, aun en medio del silencio general; que no faltarán, primero, almas que sientan con él, y luego, voces que respondan a la suya. Y cante como lo hicieron sus mayores, claro y en castellano, y a lo cristiano viejo, sin filosofismos ni nebulosidades de allende, porque si ha de hacer sacrílega convención de Cristo con Belial, o fingir lo que no siente, o sacrificar un ápice de la verdad, vale más que se calle, o que sea sincero como Enrique Heine y Alfredo de Musset, y dé voz a la ironía demoledora, o describa los estremecimientos carnales y la muerte de Rolla sobre el lecho comprado para los deleites de su última noche; porque cien veces más aborrecibles que todas las figuras de Caínes y Manfremos, rebelados contra el cielo, son las devotas imágenes en que se siente la risa volteriana del escultor¹².

He dicho.

DON BENITO PÉREZ GALDÓS

Más de veintitrés años hace (período considerable en la vida del señor Pérez Galdós y en la mía, y bastante próximo al que Tácito llamaba *grande mortalis aevi spatium*) tuve la honra de estrechar relaciones de amistad con el fecundísimo y original novelista, cuya entrada en nuestro gremio festeja hoy la Real Academia Española. Desde entonces, a pesar del transcurso del tiempo, que suele enfriar todos los afectos humanos, y a pesar de nuestra pública y notoria discordancia en puntos muy esenciales, y a pesar, en fin, de los muy diversos rumbos que hemos seguido en las tareas literarias, nuestra amistad, como cimentada en roca viva, ha resistido a todos los accidentes que pudieran contrariarla, y ni una sola nube la ha empañado hasta el presente. Baste decir que ni siquiera se ha quejado de mí el señor Galdós porque, habiendo sido elegido miembro de esta Academia en 1889, venga, por culpa mía principalmente, a recibir cinco años después la investidura que le otorgaron vuestros sufragios, con aplauso unánime de la crítica y del pueblo español, que ve en el señor Galdós a uno de sus hijos predilectos y de los que con más gloria han hecho sonar el nombre de la Patria, dondequiera que la literatura de imaginación es conocida y estimada.

La misma notoriedad del académico que hoy toma asiento entre nosotros parece reclamar en esta ocasión un extenso y cabal estudio de su inmensa labor; tan rica, tan compleja, tan

memorable en la historia literaria de nuestro tiempo; tan honda y eficaz aun en otras relaciones distintas del puro arte. Imposible es hablar en este momento de otra cosa que no sean los libros y la persona del señor Pérez Galdós, artífice valiente de un monumento que, quizá después de la *Comedia humana*, de Balzac, no tenga rival, en lo copioso y en lo vario, entre cuantos ha levantado el genio de la novela en nuestro siglo, donde con tal predominio ha imperado ésta sobre las demás formas literarias. Pero la misma gravedad del intento haría imposible su ejecución dentro de los límites de un discurso académico, aunque mis fuerzas alcanzasen, que seguramente no alcanzan, a dominar un tema tan arduo por una parte y por otra tan alejado de mis estudios habituales. Al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes, si me permitís lo familiar de la expresión. Me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos, y por eso encuentro la pluma difícil y reacia para salir del círculo en que voluntaria o forzosamente la he confinado. Sin alardes de falsa modestia, podría decir que nadie menos abonado que yo para dar la bienvenida al señor Galdós en nombre de la Academia, si, a falta de cualquier otro título de afinidad, no me amparase el de ser aquí, por ventura, el más antiguo de sus amigos, y aquí y en todas partes uno de los admiradores más convencidos de las privilegiadas dotes de su ingenio. Oídmeme, pues, con indulgencia, porque nunca tanto como hoy la he necesitado.

Ha sido tema del discurso del señor Galdós, que tantas ideas apunta, a pesar de su brevedad sentenciosa, la consideración de las mutuas relaciones entre el público y el novelista, que de él recibe la primera materia y a él se la devuelve artísticamente transformada, aspirando, como es natural y loable, a la aprobación y al sufragio, ya del mayor número, ya de los más selectos entre sus contemporáneos. Por más que esta ley, comparable en sus efectos a la ley económica de la oferta y la demanda, rija en todas las producciones de arte, puesto que ninguna hay que sin público contemplador se conciba (por la misma razón que nadie habla para ser oído por las paredes solamente), no se cumple por igual en todas las artes ni en todos los ramos y variedades de ellas. Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música, que, a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo. Si ha habido pueblos y épocas más exquisitamente dotados de aquella profunda y a la vez espontánea intuición estética que es necesaria para percibir este grado y calidad de bellezas, tales momentos han sido fugacísimos en la historia de la humanidad, muy raros los pueblos que han logrado tales dones; y el árbol maravilloso que floreció al aire libre en el Ática o en Florencia sólo puede prosperar en otras partes, y nunca con tanta lozanía, amparado por mano sabia y solícita que le resguarde de lluvias y vientos. Tales artes son, esencialmente, aristocráticas; y aunque conviene que cada día vaya siendo mayor el número de los llamados a participar de sus goces, es evidente que la delicada educación del gusto que requieren los hará siempre inaccesibles para el mayor número de los mortales.

Pero hay otros géneros que, sin rebajarse, sin perder ni un ápice de su interna virtud y eficacia, requieren una difusión más amplia, una acción más continua de la fantasía del contemplador sobre la del artista; de la facultad estética pasiva, que es la del mayor número de los hombres, sobre la facultad activa y creadora. El teatro y la novela viven, y no pueden menos de vivir, en esta benéfica servidumbre; como vive también el arte de la

oratoria, género mixto, pero que nadie concibe, puesto al servicio del pensamiento solitario y de la especulación abstracta, sino cobrando bríos y empuje con el calor de la pelea y con el contacto de la muchedumbre a quien habla de lo que todos comprenden y de lo que a todos interesa. El público colabora en la obra del orador; colabora en la obra del dramaturgo; colabora también, aunque de una manera menos pública y ostensible, en la obra del novelista. Y esta colaboración, cuando es buscada y aceptada de buena fe y con la sencillez de espíritu que suele acompañar al genio, le engrandece, añadiendo a su fuerza individual la fuerza colectiva. Los más grandes novelistas, los más grandes dramaturgos, han sido también los más populares; así, entre nosotros, Cervantes y Lope. El pueblo español no sólo dió a Lope la materia épica para crear el drama histórico; no sólo le dió el espectáculo de su vida actual para crear la comedia de costumbres, sino que le emancipó de las trabas de escuela, le infundió la conciencia de su genio, le obligó a encerrar los llamados preceptos con cien llaves, le ungió vate nacional, casi a pesar suyo, y se glorificó a sí mismo en su apoteosis, proclamándole *soberano poeta de los cielos y de la tierra*.

Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que España está íntegra en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo; pero es al mismo tiempo, elevándonos ya sobre esta consideración histórica y relativa, ingenio universal, ciudadano del mundo; y lo es por su intuición serena, profunda y total de la realidad; por su optimismo generoso, que todo lo redime, purifica y ennoblece.

No se traen tan altos ejemplos para justificar irreverentes y ociosas comparaciones entre lo pasado y lo presente. La estimación absoluta de lo que hoy se imagina y produce sólo podrán hacerla con tino cabal los venideros. Es grave error creer que los contemporáneos puedan ser los mejores jueces de un autor. Por lo mismo que sienten más la impresión inmediata, son los menos abonados para formular el juicio definitivo. Conocen demasiado al autor para entender bien su obra, que unas veces vale menos y otras veces vale más que la persona que la ha escrito. Tratándose de ingenios que han vivido en tiempos muy próximos a nosotros, me ha acontecido muchas veces encontrar en completa discordancia el juicio que yo en mis lecturas había formado y el que formaban de esos mismos escritores los que más íntimamente los habían tratado. Y, sin embargo, he tenido la soberbia de persistir en mi opinión, porque el numen artístico es tan esquivo por una parte, y tan caprichoso por otra, que muchas veces se disimula cautelosamente a los amigos de la infancia, y, en cambio, se revela y manifiesta al extraño que recorre las páginas de un libro, en las cuales, al fin y al cabo, suele quedar lo más puro y exquisito de nuestro pensamiento, lo que hubiéramos querido ser, más bien que lo que en realidad somos.

Quiere decir todo esto que el principal deber que nos incumbe a los contemporáneos es dar fe de nuestra impresión, y darla con sinceridad entera. Lo que nosotros no hayamos visto en las obras de arte de nuestro tiempo ya vendrá quien lo vea; las demasías de

nuestra crítica ya las corregirá el tiempo, que es, en definitiva, el gran maestro de todos, sabios e ignorantes.

Hablar de las novelas del señor Galdós es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años. Al revés de muchos escritores en quienes sólo tardíamente llega a manifestarse la vocación predominante, el señor Galdós, desde su aparición en el mundo de las letras en 1871, apenas ha escrito más que novelas, y sólo en estos últimos años ha buscado otra forma de manifestación en el teatro. En su labor de novelista, no sólo ha sido constante, sino fecundísimo. Más de 45 volúmenes lo atestiguan, poco menos que los años que su autor cuenta de vida.

Tan perseverante vocación, de la cual no ha distraído al señor Galdós ninguna de las tentaciones que al hombre de letras asedian en nuestra Patria (ni siquiera la tentación política, la más funesta y enervadora de todas), se ha mostrado además con un ritmo progresivo, con un carácter de reflexión ordenada, que convierte el cuerpo de las obras del señor Galdós, no en una masa de libros heterogéneos, como suelen ser los engendrados por exigencias editoriales, sino en un sistema de observaciones y experiencias sobre la vida social de España durante más de una centuria. Para realizar tamaña empresa, el señor Pérez Galdós ha empleado sucesiva o simultáneamente los procedimientos de la novela histórica, de la novela realista, de la novela simbólica, en grados y formas distintos, atendiendo por una parte a las cualidades propias de cada asunto, y por otra a los progresos de su educación individual y a lo que vulgarmente se llama el *gusto del público*, es decir, a aquel grado de educación general necesaria en el público para entender la obra del artista y gustar de ella en todo o en parte.

Por medio de esta clave, quien hiciese, con la detención que aquí me prohíbe la índole de este discurso, el examen de las novelas del señor Pérez Galdós en sus relaciones con el público español, desde el día en que salió de las prensas *La Fontana de Oro* como primicias del vigoroso ingenio de su autor, hasta la hora presente en que son tan leídos y aplaudidos *Nazarín* y *Torquemada*, trazaría al mismo tiempo las vicisitudes del gusto público en materia de novelas, formando, a la vez que un curioso capítulo de psicología estética, otro no menos importante de psicología social. Porque es cierto y averiguado que desde que el señor Pérez Galdós apareció en el campo de las letras se formó un público propio suyo, que le ha ido acompañando con fidelidad cariñosa, hasta el punto en que ahora se encuentran el novelista y su labor, con mucha gloria del novelista sin duda, pero también con aquella anónima, continua e invisible colaboración del público, a la cual él tan modestamente se refiere en su discurso.

Cuando empezó el señor Galdós a escribir, apenas alboreaba el último renacimiento de la novela española. El arte de la prosa narrativa de casos ficticios, arte tan propio nuestro, tan genuino o más que el teatro; tan antiguo, como que sus orígenes se confunden con los primeros balbuceos de la lengua; tan glorioso, como que tuvo fuerza bastante para retardar un siglo entero la agonía de la poesía caballeresca mediante la maravillosa ficción de *Amadís*, y para enterrarla después cubriéndola de flores en su tumba; arte que dió en la representación de costumbres populares tipo y norma a la literatura universal y

abrió las fuentes del idealismo moderno, había cerrado su triunfal carrera a fines del siglo XVII.

Su descendencia legítima durante la centuria siguiente hay que buscarla fuera de España: en Francia, con Lesage; en Inglaterra, con Fielding y Smollett. A ellos había transmigrado la novela picaresca, que de este modo se sobrevivía a sí misma y se hacía más universal y adquiría a veces formas más amenas, aunque sin agotar nunca el rico contenido psicológico que en la *Atalaya de la vida humana* venía envuelto.

Pero durante el siglo XVIII la musa de la novela española permaneció silenciosa, sin que bastasen a romper tal silencio dos o tres conatos aislados: memorable el uno, como documento satírico y mina de gracejo más abundante que culto; curiosos los otros, como primeros y tímidos ensayos, ya de la novela histórica, ya de la novela pedagógica, cuyo tipo era entonces el *Emilio*. La escasez de estas obras, y todavía más la falta de continuidad que se observa en sus propósitos y en sus formas, prueba lo solitario y, por tanto, lo infecundo de la empresa, y lo desavezado que estaba el vulgo de nuestros lectores a recibir graves enseñanzas en los libros de entretenimiento, cuanto más a disfrutar de la belleza intrínseca de la novela misma; lo cual exige hoy un grado superior de cultura, y en tiempos más poéticos no exigía más que imaginaciones frescas, en quien fácilmente prendía la semilla de lo ideal.

Así entramos en el siglo XIX, que tuvo para España largo y sangriento aprendizaje, en que el estrépito de las armas y el fiero encono de los opuestos bandos ahogaron por muchos años la voz de las letras. Sólo cuando la invasión romántica penetró triunfante en nuestro suelo empezó a levantar cabeza, aunque tímidamente, la novela, atendida al principio a los ejemplos del gran maestro escocés, si bien seguidos en lo formal más que en lo sustancial, puesto que a casi todos los imitadores, con ser muchos de ellos varones preclaros en otros ramos de literaturas, les faltó aquella especie de segunda vista arqueológica con que Walter Scott hizo familiares en Europa los anales domésticos de su tierra y las tradiciones de sus montañas y de sus lagos. Abundaba entre los románticos españoles el ingenio; pero de la historia de su patria sabían poco, y aun esto de un modo general y confuso, por lo cual rara vez sus representaciones de costumbres antiguas lograron eficacia artística, ni siquiera apariencias de vida, salvo en el teatro y en la leyenda versificada, donde cabía, y siempre parece bien, cierto género de bizarra y poética adivinación, que el trabajo analítico y menudo de la novela no tolera.

De este trabajo, que dentro del molde de la novela histórica prosperó en Portugal más que en Castilla, por el feliz acaso de haberse juntado condiciones de novelista y de grande historiador en una misma persona, se cansaron muy presto nuestros ingenios, que suelen ser tan fáciles y abundosos en la producción como reacios al trabajo preparatorio, tan fértiles de inventiva como desestimadores de la oscura labor en que quieta y calladamente se van combinando los elementos de la obra de arte. Vino, pues, y muy pronto, la transformación de la novela histórica en libro de caballerías adobado al paladar moderno; y hubo en España un poeta nacido para mayores cosas, que pródigamente despilfarró los tesoros de su fantasía en innumerables fábulas, muchas de ellas enteramente olvidadas y dignas de serlo; otras, donde todavía los ceñudos Aristarcos pueden pedir más unidad y

concierto, más respeto a los fueros de la moral y del gusto, más aliño de lengua y de estilo; pero no más interés novelesco, ni más pujanza dramática, ni más fiera osadía en la lucha con lo inverosímil y lo imposible. Este género, sin embargo, tenía sus naturales límites. Si a la novela histórica, entendida según la práctica de los imitadores de Walter Scott, le había faltado base arqueológica, a la nueva novela de aventuras, concebida en absoluta discordancia con la realidad pasada, y con la presente, le faltaba, además del fundamento histórico, el fundamento humano, sin el cual todo trabajo del espíritu es entretenimiento efímero y baladí. Si las obras de la primera manera solían ser soporíferas, aunque escritas muy literariamente, las del segundo período, además de torpes y desaseadas en la dicción, eran monstruosas en su plan y aun desatinadas en su argumento. El arte de la novela se había convertido en granjería editorial; y entregado a una turba de escritores famélicos, llegó a ser mirado con desdén por las personas cultas, y finalmente rechazado con hastío por el mismo público iliterato cuyos instintos de curiosidad halagaba.

Pero al mismo tiempo que la novela histórica declinaba, no por vicio intrínseco del género, sino por ignorancia y desmaño de sus últimos cultivadores, había ido desarrollándose lentamente y con carácter más original la novela de costumbres, que no podía ser ya la gran novela castellana de otros tiempos, porque a nuevas costumbres correspondían fábulas nuevas. Tímidos y oscuros fueron sus orígenes: nació, en pequeña parte, de ejemplos extraños; nació, en parte mucho mayor, de reminiscencias castizas, que en algún autor erudito, a la par que ingenioso, nada tenían de involuntarias. Pero ni lo antiguo renació tal como había sido, ni lo extranjero dejó de transformarse de tal manera que en su tierra natal lo hubieran desconocido. El contraste de la realidad exterior, finamente observada por unos, por otros de un modo más rápido y somero, dió a estos breves artículos de pasatiempo una base real, que faltaba casi siempre en las novelas históricas, y todavía más en los ensayos de novela psicológica, que de vez en cuando aparecían por aquellos tiempos.

Pero la observación y la censura festiva de las costumbres nacionales se habían encerrado al principio en marco muy reducido: escenas aisladas, tipos singulares, pinceladas y rasguños, a veces de mano maestra, pero en los cuales, si podía lucir el primor de los detalles, faltaba el alma de la composición, faltaba un tema de valor humano, en cuyo amplio desarrollo pudiesen entrar todos aquellos accidentes pintorescos, sin menoscabo del interés dramático que había de resultar del conflicto de las pasiones y aun de las ideas apasionadas. Tal empresa estaba reservada a una mujer ilustre, en cuyas venas corrían mezcladas la sangre germánica y la andaluza, y cuyo temperamento literario era manifiesta revelación de sus orígenes. Si un velo de idealismo sentimental parecía interponerse entre sus ojos y la realidad que contemplaban, rompíase este velo a trechos o era bastante transparente para que la intensa visión de lo real triunfase en su fantasía y quedase perenne en sus páginas, empapadas de sano realismo peninsular, perfumadas como arca de cedro por el aroma de la tradición, y realzadas juntamente por una singular especie de belleza ética que no siempre coincide con la belleza del arte, pero que a veces llega a aquel punto imperceptible en que la emoción moral pasa a ser fuente de emoción estética: altísimo don concedido sólo a espíritus doblemente privilegiados por la virtud y por el ingenio.

No puede decirse que fuera estéril la obra de Fernán Caballero; pero sus primeros imitadores lo fueron más bien de sus defectos que de sus soberanas bellezas, y en vez de mostrar nuevos aspectos poéticos de la vida, confundieron lo popular con lo vulgar y lo moral con lo casero, creándose así una literatura neciamente candorosa, falsa en su fondo y en su forma, y que sólo las criaturas de corta edad podían gustar sin empalago.

Así, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del señor Pérez Galdós. Los grandes novelistas que hemos visto aparecer después eran ya maestros consumados en otros géneros de literatura; pero no habían ensayado todavía sus fuerzas en la novela propiamente dicha. No se habían escrito aún ni *Pepita Jiménez*, ni *Las ilusiones del Doctor Faustino*, ni *El escándalo*, ni *Sotileza*, ni *Peñas arriba*.

Alarcón había compuesto deleitosas narraciones breves, de corte y sabor transpirenaicos; pero su vena de novelista castizo no se mostró hasta 1875 con el salpimentado cuento *El sombrero de tres picos*. Valera, en *Parsondes* y en algún otro rasgo de su finísimo y culto ingenio, había emulado la penetrante malicia y la refinada sencillez del autor de *Cándido*, de *Memnón* y de los *Viajes del escarmentado*; pero su primera novela, que es al mismo tiempo la más célebre de todas las suyas, data de 1874. Y, finalmente, Pereda, aunque fuese ya nada menos que desde 1864 (en que por primera vez fueron coleccionadas sus *Escenas montañesas*) el gran pintor de costumbres rústicas y marineras, que toda España ha admirado después, no había concedido aún a los hijos predilectos de su fantasía, al Tuerto y a Trementorio, a don Silvestre Seturas y a don Robustiano Tres Solares, a sus mayorazgos, a sus pardillos y a sus indianos, el espacio suficiente para que desarrollasen por entero su carácter como actores de una fábula extensa y más o menos complicada. No hay duda, pues, que Galdós, con ser el más joven de los eminentes ingenios a quienes se debió hace veinte años la restauración de la novela española, tuvo cronológicamente la prioridad del intento; y quien emprenda el catálogo de las obras de imaginación en el período novísimo de nuestras letras tendrá que comenzar por *La Fontana de Oro*, a la cual siguió muy luego *El audaz*, y tras él la serie vastísima de los *Episodios nacionales*, inaugurada en 1873, y que comprende por sí sola veinte novelas, en las cuales intervienen más de quinientos personajes, entre los históricos y los fabulosos; muchedumbre bastante para poblar un lugar de mediano vecindario, y en la cual están representados todas las castas y condiciones, todos los oficios y estados, todos los partidos y banderías, todos los impulsos buenos y malos, todas las heroicas grandezas y todas las extravagancias, fanatismos y necedades que en guerra y en paz, en los montes y en las ciudades, en el campo de batalla y en las asambleas, en la vida política y en la vida doméstica, forman la trama de nuestra existencia nacional durante el período exuberante de vida desordenada, y rico de contrastes trágicos y cómicos, que se extiende desde el día de Trafalgar hasta los sangrientos albores de la primera y más encarnizada de nuestras guerras civiles.

El señor Galdós, entre cuyas admirables dotes resplandece una, rarísima en autores españoles, que es la laboriosidad igual y constante, publicaba con matemática puntualidad cuatro de estos volúmenes por año: en diez tomos expuso la guerra de la Independencia; en otros diez, las luchas políticas desde 1814 a 1834. No todos estos libros eran ni podían ser de igual valor; pero no había ninguno que pudiera rechazar el

lector discreto; ninguno en que no se viesen continuas muestras de fecunda inventiva, de ingenioso artificio, y a veces de clarísimo juicio histórico disimulado con apariencias de amenidad. El amor patrio, no el bullicioso, provocativo e intemperante, sino el que, por ser más ardiente y sincero, suele ser más recatado en sus efusiones, se complacía en la mayor parte de estos relatos, y sólo podía mirar con ceño alguno que otro; no a causa de la pintura, harto fiel y verídica, por desgracia, del miserable estado social a que nos condujeron en tiempo de Fernando VII reacciones y revoluciones igualmente insensatas y sanguinarias, sino porque quizá la habitual serenidad del narrador parecía entoldarse alguna vez con las nieblas de una pasión tan enérgica como velada, que no llamaré política en el vulgar sentido de la palabra, porque trasciende de la esfera en que la política comúnmente se mueve, y porque toca a más altos intereses humanos, pero que, de fijo, no es la mejor escuela para ahondar con entrañas de caridad y simpatía en el alma de nuestro heroico y desventurado pueblo y aplicar el bálsamo a sus llagas. En una palabra (no hay que ocultar la verdad, ni yo sirvo para ello), el racionalismo, no iracundo, no agresivo, sino más bien manso, frío, no puedo decir que cauteloso, comenzaba a insinuarse en algunas narraciones del señor Galdós, torciendo a veces el recto y buen sentido con que generalmente contempla y juzga el movimiento de la sociedad que precedió a la nuestra. Pero en los cuadros épicos, que son casi todos los de la primera serie de los *Episodios*, el entusiasmo nacional se sobrepone a cualquier otro impulso o tendencia; la magnífica corriente histórica, con el tumulto de sus sagradas aguas, acalla todo rumor menos noble, y entre tanto martirio y tanta victoria sólo se levanta el simulacro augusto de la Patria, mutilada y sangrienta, pero invencible, doblemente digna del amor de sus hijos por grande y por infeliz. En estas obras, cuyo sentido general es altamente educador y sano, no se enseña a odiar al enemigo, ni se aviva el rescoldo de pasiones ya casi extinguidas, ni se adula aquel triste género de infatuación patriótica que nuestros vecinos, sin duda por no ser los que menos adolecen de tal defecto, han bautizado con el nombre especial de *chauvinisme*; pero tampoco se predica un absurdo y estéril cosmopolitismo, sino que se exalta y vigoriza la conciencia nacional y se la temple para nuevos conflictos, que ojalá no sobrevengan nunca; y al mismo tiempo se vindican los fueros eternos e imprescriptibles de la resistencia contra el invasor injusto, sea cual fuere el manto de gloria y poder con que quiera encubrirse la violación del derecho.

Estas novelas del señor Galdós son históricas, ciertamente, y aun algunas pueden calificarse de *historias anoveladas*, por ser muy exigua la parte de ficción que en ellas interviene; pero por las condiciones especiales de su argumento difieren en gran manera de las demás obras de su género, publicadas hasta entonces en España. Con raras y poco notables excepciones, así los concienzudos imitadores de Walter Scott como los que, siguiendo las huellas de Dumas, el padre, soltaron las riendas a su desbocada fantasía en libros de monstruosa composición, que sólo conservaban de la historia algunos nombres y algunas fechas, habían escogido por campo de sus invenciones los lances y aventuras caballerescos de los siglos medios, o a lo sumo de las centurias décimosexta y décimoséptima, épocas que, por lo remotas, se prestaban a una representación arbitraria, en que los anacronismos de costumbres podían ser más fácilmente disimulados por el vulgo de los lectores, atraídos tan sólo por el prestigio misterioso de las edades lejanas y poéticas. Distinto rumbo tomó el señor Galdós, y distintos tuvieron que ser sus procedimientos, tratándose de historia tan próxima a nosotros y que sirve de supuesto a la

nuestra. El español del primer tercio de nuestro siglo no difiere tanto del español actual que no puedan reconocerse fácilmente en el uno los rasgos característicos del otro. La observación realista se imponía, pues, al autor, y a pesar de la fértil lozanía de su imaginación creadora, que nunca se mostró tan amena como en esta parte de sus obras, tenía que llevarle por senderos muy distintos de los de la novela romántica. No sólo era preciso el rigor histórico en cuanto a los acontecimientos públicos y famosos, que todo el mundo podía leer en la *Historia* del conde de Toreno, por ejemplo, o en cualquier otro de los innumerables libros y memorias que existen sobre la guerra de la Independencia, sino que en la parte más original de la tarea del novelista, en los episodios de la vida familiar de medio siglo, que van entreverados con la acción épica, había que aplicar los procedimientos analíticos y minuciosos de la novela de costumbres, huyendo de abstracciones, vaguedades y tipos convencionales. De este modo, y por el natural desarrollo del germen estético en la mente del señor Galdós, los *Episodios*, que en su pensamiento inicial eran un libro de historia recreativa, expuesta para más viveza y unidad en la castiza forma autobiográfica, propia de nuestra antigua novela picaresca, presentaron luego combinadas en proporciones casi iguales la novela histórica y la de costumbres, y ésta no meramente en calidad de accesorio pintoresco, sino de propia y genuina novela, en que se concede la debida importancia al elemento psicológico, al drama de la conciencia, como generador del drama exterior, del conflicto de las pasiones. Claro es que no en todas las novelas, aisladamente consideradas, están vencidas con igual fortuna las dificultades inherentes al dualismo de la concepción; y así hay algunas, como *Zaragoza* (que es de las mejores para mi gusto), en que la materia histórica se desborda de tal modo que anula enteramente la acción privada; al paso que en otras, como en *Cádiz*, que también es excelente en su genero, la historia se reduce a anécdotas, y lo que domina es la acción novelesca (interesante por cierto, y romántica en sumo grado), y el tipo misterioso del protagonista, que parece trasunto de la fisonomía de lord Byron. Pero esta misma variedad de maneras comprueba los inagotables recursos del autor, que supo mantener despierto el interés durante tan larga serie de fábulas, y enlazar artificiosamente unas con otras, y no repetirse casi nunca, ni siquiera en las figuras que ha tenido que introducir en escena con más frecuencia, como son las de guerrilleros y las de conspiradores políticos. Son los *Episodios nacionales* una de las más afortunadas creaciones de la literatura española en nuestro siglo; un éxito sinceramente popular los ha coronado; el lápiz y el buril los han ilustrado a porfía; han penetrado en los hogares más aristocráticos y en los más humildes, en las escuelas y en los talleres; han enseñado verdadera historia a muchos que no la sabían; no han hecho daño a nadie, y han dado honesto recreo a todos, y han educado a la juventud en el culto de la Patria. Si en otras obras ha podido el señor Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso, y logró, no ser más que novelista español; y sus más encarnizados detractores no podrán arrancar de sus sienes esta corona cívica, todavía más envidiable que el lauro poético.

Cuando Galdós cerró muy oportunamente en 1879 la segunda serie de los *Episodios nacionales*, la novela histórica había pasado de moda, siendo indicio del cambio de gusto la indiferencia con que eran recibidas obras muy estimables de este género, por ejemplo, *Amaya*, de Navarro Villoslada, último representante de la escuela de Walter Scott en España. En cambio, la novela de costumbres había triunfado con Pereda, ingenio de la

familia de Cervantes; la novela psicológica y casuística resplandecía en las afiligranadas páginas de Valera, que había robado a la lengua mística del siglo XVI sus secretos; comenzaba a prestarse principal atención a los casos de conciencia; traíanse a la novela graves tesis de religión y de moral, y hasta el brillantísimo Alarcón, poco inclinado por carácter y por hábito a ningún género de meditación especulativa, había procurado dar más trascendental sentido a sus narraciones, componiendo *El escándalo*. Había en todo esto un reflejo del movimiento filosófico, que, extraviado o no, fué bastante intenso en España desde 1860 hasta 1880; había la influencia más inmediata de la crisis revolucionaria del 68, en que por primera vez fueron puestos en tela de juicio los principios cardinales de nuestro credo tradicional. El llamado problema religioso preocupaba a muchos entendimientos y no podía menos de revestir forma popular en la novela, donde tuvieron representantes de gran valer, si escasos en número, las principales posiciones del espíritu en orden a él: la fe íntegra, robusta y práctica; la fe vacilante y combatida; la aspiración a recobrarla por motivos éticos y sociales, o bien por diletantismo filosófico y estético; el escepticismo mundano, y hasta la negación radical más o menos velada.

Galdós, que sin seguir ciegamente los caprichos de la moda ha sido en todo tiempo observador atento del gusto público, pasó entonces del campo de la novela histórica y política, donde tantos laureles había recogido, al de la novela idealista, de tesis y tendencia social, en que se controvierten los fines más altos de la vida humana, revistiéndolos de cierta forma simbólica. Dos de las más importantes novelas de su segunda época pertenecen a este género: *Gloria* y *La familia de León Roch*. Juzgarlas hoy sin apasionamiento es empresa muy difícil: quizá era imposible en el tiempo en que aparecieron, en medio de una atmósfera caldeada por el vapor de la pelea, cuando toda templanza tomaba visos de complicidad a los ojos de los violentos de uno y otro bando. En la lucha que desgarraba las entrañas de la Patria, lo que menos alto podía sonar era la voz reposada de la crítica literaria. Aquellas novelas no fueron juzgadas en cuanto a su valor artístico: fueron exaltadas o maldecidas con igual furor y encarnizamiento por los que andaban metidos en la batalla de ideas de que ambos libros eran trasunto. Yo mismo, en los hervores de mi juventud, los atacué con violenta saña, sin que por eso mi íntima amistad con el señor Galdós sufriese la menor quiebra. Más de una vez ha sido recordada, con intención poco benévola para el uno ni para el otro, aquella página mía. Con decir que no está en un libro de estética, sino en un libro de historia religiosa, creo haber dado bastante satisfacción al argumento. Aquello no es mi juicio literario sobre *Gloria*, sino la reprobación de su tendencia.

De su tendencia digo, y no puede extenderse a más la censura, porque no habiendo hablado la única autoridad que exige acatamiento en este punto, a nadie es lícito, sin nota de temerario u otra más grave, penetrar en la conciencia ajena, ni menos fulminar anatemas que pueden dilacerar impíamente las fibras más delicadas del alma. Una novela no es obra dogmática ni ha de ser juzgada con el mismo rigor que un tratado de teología. Si el novelista permanece fiel a los cánones de su arte, su obra tendrá mucho de impersonal, y él debe permanecer fuera de su obra. Si podemos inducir o conjeturar su pensamiento por lo que dicen o hacen sus personajes, no por eso tenemos derecho para identificarle con ninguno de ellos. En *Gloria*, por ejemplo, ha contrapuesto el señor

Galdós creyentes de la ley antigua y de la ley de gracia: a unos y otros ha atribuído condiciones nobilísimas, sin las cuales no merecerían llevar tan alta representación; en unos y otros ha puesto también el germen de lo que él llama intolerancia. Es evidente para el lector más distraído que Galdós no participa de las ideas que atribuye a la familia de los Lantiguas; pero ¿por dónde hemos de suponer que simpatiza con el sombrío fanatismo de Daniel Morton, ni con la feroz superstición, todavía más de raza y de sangre que de sinagoga, que mueve a Ester Espinosa a deshonorar a su propio hijo? Tales personajes son en la novela símbolos de pasiones más que de ideas, porque *Gloria* no es novela propiamente filosófica, de la cual pueda deducirse una conclusión determinada, como se deduce, por ejemplo, del drama de Lessing *Natán el Sabio*, que envuelve, además de una lección de tolerancia, una profesión de deísmo. El conflicto trágico que nuestro escritor presenta es puramente doméstico y de amor, aunque sea todavía poco verosímil en España: es el impedimento de *cultus disparitas* lo que sirve de máquina a la novela; lo que prepara y encadena sus peripecias: el nudo se corta al fin, pero no se suelta; la impresión del libro resulta amarga, desconsoladora, pesimista si se quiere; pero el verdadero pensamiento teológico del autor queda envuelto en nieblas, porque es imposible que un alma de su temple pueda reposar en el *tantum religio potuit suadere malorum*. Galdós ha padecido el contagio de los tiempos; pero no ha sido nunca un espíritu escéptico ni un espíritu frívolo. No intervendría tanto la religión en sus novelas si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más o menos definido y concreto, pero indudable. Y aunque todas sus tendencias sean de moralista al modo anglosajón, más bien que de metafísico ni de místico, basta la más somera lectura de los últimos libros que ha publicado para ver apuntar en ellos un grado más alto de su conciencia religiosa; una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale; un contenido dogmático mayor, aun dentro de la parte ética, y de vez en cuando ráfagas de cristianismo positivo, que vienen a templar la aridez de su antiguo estoicismo. Esperemos que esta saludable evolución continúe, como de la generosa naturaleza del autor puede esperarse, y que la gracia divina ayude al honrado esfuerzo que hoy hace tan alto ingenio, hasta que logre, a la sombra de la Cruz, la única solución del enigma del destino humano.

Pero tornando a *Gloria*, diremos que, aunque esta novela nada pruebe, es literariamente una de las mejores de Galdós, no sólo porque está escrita con más pausa y aliño que otras, sino por la gravedad de pensamiento, por lo patético de la acción, por la riqueza psicológica de las principales figuras, por el desarrollo majestuoso y gradual de los sucesos, por lo hábil e inesperado del desenlace y principalmente por la elevación ideal del conjunto, que no se empaña ni aun en aquellos momentos en que la emoción es más viva. Con más desaliño, y también con menos caridad humana y más dureza sectaria, está escrita *La familia de León Roch*, en que se plantea y no se resuelve el problema del divorcio moral que surge en un matrimonio por disparidad de creencias, atacándose de paso fieramente la hipocresía social en sus diversas formas y manifestaciones. El protagonista, ingeniero sabio e incrédulo, es tipo algo convencional, repetido por Galdós en diversas obras, por ejemplo, en *Doña Perfecta*, que, como cuadro de género y galería de tipos castizos, es de lo más selecto de su repertorio, y lo sería de todo punto si no asomasen en ella las preocupaciones anticlericales del autor, aunque no con el dejo amargo que hemos sentido en otras producciones suyas.

Con las tres últimamente citadas abrió el señor Galdós la serie de sus *Novelas españolas contemporáneas*, que cuenta a la hora presente más de veinte obras diversas, algunas de ellas muy extensas, en tres o cuatro volúmenes, enlazadas casi todas por la reaparición de algún personaje, o por línea genealógica entre los protagonistas de ellas, viniendo a formar todo el conjunto una especie de *Comedia humana*, que participa mucho de las grandes cualidades de la de Balzac, así como de sus defectos. Para orientarse en este gran almacén de documentos sociales conviene hacer, por lo menos, tres subdivisiones, lógicamente marcadas por un cambio de manera en el escritor. Pertenecen a la primera las novelas idealistas que conocemos ya, a las cuales deben añadirse *El amigo Manso*, delicioso capricho psicológico, y *Marianela*, idilio trágico de una mendiga y un ciego; menos original quizá que otras cosas de Pérez Galdós, pero más poético y delicado: en el cual, por una parte, se ve el reflejo del episodio de Mignon en *Wilhelm Meister*, y por otra aquel procedimiento antitético familiar a Víctor Hugo, combinando en un tipo de mujer la fealdad de cuerpo y la hermosura de alma, el abandono y la inocencia.

La segunda fase (tercera ya en la obra total del novelista) empieza en 1881 con *La desheredada*, y llega a su punto culminante en *Fortunata y Jacinta*, una de las obras capitales de Pérez Galdós, una de las mejores novelas de este siglo. En las anteriores, siento decirlo, a vuelta de cosas excelentes, de pinturas fidelísimas de la realidad, se nota con exceso la huella del naturalismo francés, que entraba por entonces a España a banderas desplegadas, y reclutaba entre nuestra juventud notables adeptos, muy dignos de profesar y practicar mejor doctrina estética. Hoy todo aquel estrépito ha pasado con la rapidez con que pasan todos los entusiasmos ficticios. Muchos de los que bostezaban con la interminable serie de los *Rougon Macquart* y no se atrevían a confesarlo empiezan ya a calificar de pesadas y brutales aquellas narraciones; de trivial y somera aquella psicología, o dígase psicofísica; de bajo y ruin el concepto mecánico del mundo, que allí se inculca; de pedantesco o incongruente el aparato pseudocientífico con que se presentan las conclusiones del más vulgar *determinismo*, única ley que en estas novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman *bestia humana*, víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual, además de decapitarse al ser humano, se aniquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de dos voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión. Había, no obstante, en el movimiento naturalista, que en algunos puntos era una degeneración del romanticismo y en otros un romanticismo vuelto del revés, no sólo cualidades individuales muy poderosas, aunque por lo común mal regidas, sino una protesta, en cierto grado necesaria, contra las quimeras y alucinaciones del idealismo enteco y amanerado; una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignísimos de entrar en la literatura cuando no pretenden ser exclusivos; y una nueva y más atenta y minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, como creía disparatadamente el patriarca de la escuela, sino del simple método de observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado; pero que, como todo procedimiento técnico, admite continua rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en arte.

Galdós aprovechó en numerosos libros de desigual valor toda la parte útil de la evolución naturalista, esmerándose, sobre todo, en el individualismo de sus pinturas; en la riqueza, a

veces nimia, de detalles casi microscópicos; en la copia fiel, a veces demasiado fiel, del lenguaje vulgar, sin excluir el de la hez del populacho. No fué materialista ni determinista nunca; pero en todas las novelas de este segundo grupo se ve que presta mucha y loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma y el temperamento. Así, en *Lo prohibido*, verbigracia, Camila, la mujer sana de cuerpo y alma, se contrapone física y moralmente al neurótico y degenerado protagonista. Por abuso de esta disección, que a veces da en cruda y feroz, Polo, el clérigo relajado y bravío de *Tormento*, difiere profundamente de análogos personajes de los *Episodios*, y quizá sea más humano que ellos; pero no alcanza su talla ni su prestigio épico.

La mayor parte de las novelas de este grupo, además de ser españolas, son peculiarmente madrileñas, y reproducen con pasmosa variedad de situaciones y caracteres la vida del pueblo bajo y de la clase media de la capital; puesto que de las costumbres aristocráticas ha prescindido Galdós hasta ahora, ya por considerarlas mera traducción del francés y, por tanto, inadecuadas para su objeto, ya porque su vida retirada y estudiosa le ha mantenido lejos del observatorio de los salones, aunque con los ojos muy abiertos sobre el espectáculo de la calle. Tienen estos cuadros valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros; tienen a veces gracejo indisputable en que el novelista no desmiente su prosapia castellana; tienen, sobre todo, un hondo sentido de caridad humana, una simpatía universal por los débiles, por los afligidos y menesterosos, por los niños abandonados, por las víctimas de la ignorancia y del vicio, y hasta por los cesantes y los llamados *cursis*. Todo esto, no sólo honra el corazón y el entendimiento de su autor, y da a su labor una finalidad muy elevada, aun prescindiendo del puro arte, sino que redime de la tacha de vulgaridad cualquiera creación suya, realza el valor representativo de sus personajes y ennoblece y purifica con un reflejo de belleza moral hasta lo más abyecto y ruin; todo lo cual separa profundamente el arte de Galdós de la fiera insensibilidad y del diletantismo inhumano con que tratan estas cosas los naturalistas de otras partes. Pero no se puede negar que la impresión general de estos libros es aflictiva y penosa, aunque no toque en los lindes del pesimismo; y que en algunos la fetidez, el hambre y la miseria, o bien las angustias de la pobreza vergonzante y los orolepes de una vanidad todavía más triste que ridícula, están fotografiados con tan terrible y acusadora exactitud, que dañan a la impresión serena del arte y acongojan el ánimo con visiones nada plácidas. ¡Qué distinta cosa son las escenas populares de ese mismo pueblo de Madrid, llenas de luz, color y alegría, que Pérez Galdós había puesto en sus *Episodios*, robando el lápiz a Goya y a don Ramón de la Cruz! Y en otro género compárese la tétrica *Desheredada* con aquella inmensa galería de novelas *lupanarias* de nuestro siglo XVI, en que quedó admirablemente agotado el género (con más regocijo, sin duda, que edificación ni provecho de los lectores), y se verá que algo perdió Galdós con afrancesarse en los procedimientos, aunque nunca se afrancesase en el espíritu.

¡Fatal influjo el de la tiranía de escuela aun en los talentos más robustos! Porque los defectos que en esta sección de las obras de Galdós me atrevo a notar proceden de su escuela únicamente, así como todo lo bueno que hay en ellas es propio y peculiar de su ingenio. Es más: son defectos cometidos a sabiendas, y que, bajo cierto concepto de la novela, se razonan y explican. La falta de selección en los elementos de la realidad, la prolija acumulación de los detalles en esa selva de novelas que, aisladamente

consideradas, suelen no tener principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras con enmarañada y prolífica vegetación, indican que el autor procura remedar el oleaje de la vida individual y social, y aspira, temerariamente quizá, pero con temeridad heroica, sólo permitida a tan grandes ingenios como el suyo y el de Balzac, a la integridad de la representación humana, y por ella a la creación de un *microcosmo* poético, de un mundo de representaciones enteramente suyo, en que cada novela no puede ser más que un fragmento de la novela total, por lo mismo que en el mundo nada empieza ni acaba en un momento dado, sino que toda acción es contigua y simultánea con otras.

Pero hay entre estas novelas de Galdós una que para nada necesita del apoyo de las demás, sino que se levanta sobre todas ellas cual majestuosa encina entre árboles menores, y puede campear íntegra y sola, porque en ninguna ha resuelto con tan magistral pericia el arduo problema de convertir la vulgaridad de la vida en materia estética, *aderezándola y sazónándola* -como él dice- *con olorosas especias*, lo cual inicia ya un cambio en sus predilecciones y manera. Tal es *Fortunata y Jacinta*, libro excesivamente largo, pero en el cual la vida es tan densa, tan profunda a veces la observación moral, tan ingeniosa y amena la psicología, o como quiera llamarse aquel entrar y salir por los subterráneos del alma, tan interesante la acción principal en medio de su sencillez, tan pintoresco y curioso el detalle y tan amplio el escenario, donde caben holgadamente todas las transformaciones morales y materiales de Madrid desde 1868 a 1875, las vicisitudes del comercio al por menor y las peripecias de la revolución de septiembre. Es un libro que da la ilusión de la vida: tan completamente estudiados están los personajes y el medio ambiente. Todo es vulgar en aquella fábula, menos el sentimiento; y, sin embargo, hay algo de épico en el conjunto, por gracia, en parte, de la manera franca y valiente del narrador, pero todavía más de su peregrina aptitud para sorprender el íntimo sentido e interpretar las ocultas relaciones de las cosas, levantándolas de este modo a una región más poética y luminosa. Por la realización natural, viviente, sincera; por el calor de humanidad que hay en ella; por la riqueza del material artístico allí acumulado, *Fortunata y Jacinta* es uno de los grandes esfuerzos del ingenio español en nuestros días, y los defectos que se pueden notar en ella y que se reducen a uno solo, el de no presentar la realidad bastante depurada de escorias, no son tales que puedan contrapesar el brío de la ejecución, con que prácticamente se demuestra que el ideal puede surgir del más humilde objeto de la naturaleza y de la vida, pues, como dice un gran maestro de estas cosas, no hay ninguno que no presente una faz estética, aunque sea eventual y fugitiva.

Si alguna de las posteriores fábulas de nuestro autor pudiera rivalizar con ésta, sería, sin duda, *Ángel Guerra*, principio de una evolución cuyo término no hemos visto aún; pero de la cual debemos felicitarnos desde ahora, porque en ella Galdós no sólo vuelve a la *novela novelesca* en el mejor sentido de esta fórmula, sino que demuestra condiciones no advertidas en él hasta entonces, como el sentido de la poesía arqueológica de las viejas ciudades castellanas; y entra, además, no diré que con paso enteramente firme, pero sí con notable elevación de pensamiento, en un mundo de ideas espirituales y aun místicas, que es muy diverso del mundo en que la acción de *Gloria* se desenvuelve. Algo ha podido influir en esta nueva dirección del talento de Galdós el ejemplo del gran novelista ruso Tolstoi; pero mucho más ha de atribuirse este cambio a la depuración progresiva, aunque lenta, de su propio pensamiento religioso, no educado ciertamente en una

disciplina muy austera, ni muy avezado, por sus hábitos de observación concreta, a contemplar las cosas *sub specie aeternitatis*, pero muy distante siempre de ese ateísmo práctico, plaga de nuestra sociedad aun en muchos que alardean de creyentes; de ese mero pensar relativo, con el cual se vive continuamente fuera de Dios, aunque se le confiese con los labios y se profane para fines mundanos la invocación de su santo nombre.

Esta misma tendencia persiste en *Nazarín*, novela en cuyo análisis no puedo detenerme ya, como tampoco en el de la trilogía de *Torquemada*, espantable anatomía de la avaricia; ni menos en los ensayos dramáticos del señor Galdós, que, aquí como en todas partes, no ha venido a traer la paz, sino la espada, rompiendo con una porción de convenciones escénicas, trasplantando al teatro el diálogo franco y vivo de la novela, y procurando más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo que lo hacen Ibsen y otros dramaturgos del Norte. Si no en todas estas tentativas le ha mirado benévola la caprichosa deidad que preside a los éxitos de las tablas, todas ellas han dado motivo de grave meditación a críticos y pensadores; y aun suponiendo que el autor hubiese errado el camino, *in magnis voluisse sat est*, y hay errores geniales que valen mil veces más que los aciertos vulgares.

Tal es, muy someramente inventariado, el caudal enorme de producciones con que el señor Galdós llega a las puertas de esta Academia. Sin ser un prosista rígidamente correcto, a lo cual su propia fecundidad se opone, hay en sus obras un tesoro de lenguaje familiar y expresivo. Ha estudiado más en los libros vivos que en las bibliotecas; pero dentro del círculo de su observación, todo lo ve, todo lo escudriña, todo lo sabe; el más trivial detalle de artes y oficios, lo mismo que el más recóndito pliegue de la conciencia. Sin aparato científico, ha pensado por cuenta propia sobre las más arduas materias en que puede ejercitarse la especulación humana. Sin ser historiador de profesión, ha reunido el más copioso archivo de documentos sobre la vida moral de España en el siglo XIX. Quien intente caracterizar su talento notará desde luego que, sin dejar de ser castizo en el fondo, se educó por una parte bajo la influencia anatómica y fisiológica del arte de Balzac, y por otra, en el estilo de los novelistas ingleses, especialmente de Dickens, a quien se parece en la mezcla de lo plástico y lo soñado, en la riqueza de los detalles mirados como con microscopio, en la atención que concede a lo pequeño y a lo humilde, en la poesía de los niños y en el arte de hacerles sentir y hablar; y, finalmente, en la pintura de los estados excepcionales de conciencia, locos, sonámbulos, místicos, iluminados y fanáticos de todo género, como el maestro Sarmiento, Carlos Garrote, Maximiliano Rubín y Ángel Guerra. Diríase que estas cavernas del alma atraen a Galdós, cuyo singular talento parece formado por una mezcla de observación menuda y reflexiva y de imaginación ardiente, con vislumbres de iluminismo, y a veces con ráfagas de teosofía. Se le ha tachado unas veces de frío, otras de hiperbólico en las escenas de pasión. Para nosotros esa frialdad aparente disimula una pasión reconcentrada que el arte no deja salir a la superficie: *parcentis viribus et extenuantis eas consulto*, como decían los antiguos. En su modo de ver y de concebir el mundo, Galdós es poeta; pero le falta algo de la llama lírica. En cambio, pocos novelistas de Europa le igualan en lo trascendental de las concepciones, y ninguno le supera en riqueza de inventiva. Su vena es tan caudalosa que no puede menos de correr turbia a veces; pero con los desperdicios

de ese caudal hay para fertilizar muchas tierras estériles. Si Balzac, en vez de levantar el monumento de la *Comedia humana*, con todo lo que en él hay de endeble, tosco y monstruoso, se hubiera reducido a escribir un par de novelas por el estilo de *Eugenia Grandet*, sería ciertamente un novelista muy estimable; pero no sería el genial, opulento y desbordado Balzac que conocemos. Galdós, que tanto se le parece, no valdría más si fuese menos fecundo, porque su fecundidad es signo de fuerza creadora, y sólo por la fuerza se triunfa en literatura como en todas partes.

CULTURA LITERARIA DE MIGUEL DE CERVANTES Y ELABORACIÓN DEL «QUIJOTE»

Nunca hubiera aceptado la invitación, para mí tan honrosa, que el claustro de esta Universidad me ha hecho para llevar su voz en la solemne conmemoración que a Miguel de Cervantes dedica su patria en el aniversario de la obra más excelsa del ingenio nacional, si sólo hubiese atendido a la grandeza del asunto, a lo muy trillado que está, a la pequeñez de mis fuerzas, ya gastadas en análogos empeños, y al mérito positivo de tantos doctos maestros como honran estas aulas, y a quienes incumbe por razón de oficio lo que en mí dejó de serlo hace años. Pero al fin venció mis escrúpulos y estimuló mi voluntad para el consentimiento una sola razón, aunque poderosa: la de dar público testimonio del lazo moral que continúa ligándome a la Universidad, en cuyo recinto pasé la mejor parte de mi vida, ya como alumno, ya como profesor, o más bien como estudiante perpetuo de lo mismo que pretendía enseñar. Tal continuó siendo, aunque me ejercite en funciones diversas de la enseñanza oral; a vuestro gremio y comunidad pertenezco, siquiera habite bajo distinto techo; labor análoga a la vuestra es la que realizo, aunque más humilde sin duda, porque no soy educador de espíritus nuevos, sino conservador del tesoro de la tradición con que han de nutrirse: bibliotecario, en suma, es decir, auxiliar que limpia y acicala las herramientas con que ha de trabajar el pedagogo. Estos muros no pueden recibirme con esquivéz y extrañeza: guardan para mí hartas memorias, que se enlazan con el atropellado regocijo de la juventud, con los graves cuidados de la edad viril; memorias que, ya a la hora presente, no puedo renovar sin cierta especie de melancólica dulzura, anuncio cierto de que la puesta de sol se aproxima. Acaso no volverá a sonar mi voz en este recinto; acaso será ésta la última vez en que vestiré la toga, insignia de mi profesión antigua, y pláceme que esta especie de despedida al cuerpo universitario se cumpla en ocasión tan solemne; porque ni la institución que representáis ha podido honrarme más, ni yo pude imaginar término más digno de mi carrera académica que el ser heraldo de la gloria de Cervantes ante la juventud española congregada en el paraninfo de la Universidad Central, heredera de los timbres de la complutense.

Tradicional es en esta casa el culto a Cervantes. En la numerosa serie de los apologistas y comentadores del libro inmortal figuran con honra varios doctores de este claustro, y otros no menos insignes de esta y otras universidades dejaron en sus lecciones orales la semilla de ideas críticas que, germinando en muchos cerebros y difundándose con lenta pero segura eficacia, han entrado en la general cultura, ensanchando y modificando en no

pequeña parte el antiguo y algo raquítrico concepto que los humanistas tenían de la peculiar excelencia y sentido del *Quijote*. El estudio de los cánones estéticos, sobreponiéndose a la preceptiva mecánica y conduciendo los espíritus a la esfera de lo ideal; la ley superior, que resuelve las particulares antinomias de clásicos y románticos, de idealistas y realistas; la crítica histórica aplicada a la evolución de los géneros literarios; la metódica investigación de las literaturas comparadas, y, por resultado de ella, un espíritu de amplia comprensión y tolerancia que no desdeña ninguna forma por ruda y anticuada, ni tampoco por insólita y audaz, son verdaderas y legítimas conquistas del espíritu moderno, cuya difusión en España se debe principalmente a la Facultad de Letras, aunque muchos lo ignoren y otros afecten ignorarlo. De esa Facultad soy hijo, y de esas enseñanzas ha de ser muy débil eco el discurso presente, en que, procurando huir los opuestos escollos de la vulgaridad y de la paradoja, casi inevitables en tal argumento, trataré de fijar el puesto de Cervantes en la historia de la novela y caracterizar brevemente su obra bajo el puro concepto literario en que fué engendrada; sin buscar fuera del arte mismo la razón de su éxito ni distraerme a otro género de interpretaciones, que pueden ser muy curiosas y sutiles, pero que nada importan para la apreciación estética del libro, que es, ante todo, como su autor quiso que fuese, una bella representación de casos ficticios, no una fría e insulsa alegoría.

No sería Cervantes personaje indiferente en la historia de la literatura española aunque sólo conociésemos de él las composiciones líricas y dramáticas. Pero si no hubiese escrito más que los entremeses, estaría a la altura de Lope de Rueda. Si no hubiese compuesto más que la *Numancia* y las comedias, su importancia en los anales de nuestra escena no sería mayor que la de Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués. Los buenos trozos del *Viaje del Parnaso*, la elegancia de algunas canciones de *La Galatea*, la valiente y patriótica inspiración de la *Epístola a Mateo Vázquez*, el primor incontestable de algún soneto, no bastarían para que su nombre sonase mucho más alto que el de Francisco de Figueroa, Pedro de Padilla y otros poetas líricos enteramente olvidados ya, aunque en su tiempo tuviesen justa fama. En la historia del teatro anterior a Lope de Vega nunca podrá omitirse su nombre: es un precursor, y no de los vulgares. Sobre sus comedias pesa una condenación tradicional, y en parte injusta, contra la cual ya comienza a levantarse, entre los extraños más bien que entre los propios, una crítica más docta y mejor informada. Pero conviene que esta reacción no traspase el justo límite, porque se trata, al fin, de obras de mérito muy relativo, que principalmente valen puestas en cotejo con lo que las procedió, pero que consideradas en sí mismas carecen de unidad orgánica, sin la cual no hay poema que viva; y adolecen de todos los defectos de la inexperiencia técnica, agravados por la improvisación azarosa. Obras, en suma, que sólo interesan a la arqueología literaria, que los mismos cervantistas apenas leen y que parecen peores de lo que son, porque el gran nombre de su autor las abrumba desde la portada. De Cervantes en el teatro se esperarían obras dignas de Shakespeare; no obras medianas en que la crítica más benévola tiene que hacer salvedades continuas.

En cambio, el genio de la novela había derramado sobre Cervantes todos sus dones, se había encarnado en él, y nunca se ha mostrado más grande a los ojos de los mortales; de tal suerte que, en opinión de muchos, constituye el *Quijote* una nueva categoría estética, original y distinta de cuantas fábulas ha creado el ingenio humano; una nueva casta de

poesía narrativa no vista antes ni después, tan humana, trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado jugo de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida.

Pero en Cervantes novelista hay que distinguir el escritor de profesión que continúa, perfeccionándolas por lo común, las formas de arte conocidas en su tiempo, y el genio prodigiosamente iluminado que se levanta sobre todas ellas y crea un nuevo tipo de insólita y extraordinaria belleza, un nuevo mundo poético, nueva tierra y nuevos cielos. Este Cervantes no es el de *La Galatea* ni el de *Persiles*, es el Cervantes del *Quijote*, dentro del cual se explican y razonan las *Novelas ejemplares*, que, cuando son buenas, parecen fragmentos desprendidos de la obra inmortal, y dentro de ella hubieran podido encontrar asilo, como le encontraron dos de ellas, no por cierto las más felices. Con *Rinconete*, *El coloquio de los perros*, *La gitanilla*, *El celoso extremeño* y alguna más, sin olvidar los apotegmas y moralidades de *El licenciado Vidriera*, se integra la representación de la vida española contenida en el *Quijote*, siendo, por tanto, inseparables de la obra magna, a la cual deben servir de ilustración y complemento. Mucho valdrían por sí mismas tan primorosas narraciones; pero con ellas solas no descifraríamos el enigma del genio de Cervantes. Deben leerse donde su autor quiso que se leyesen, indicándolo hasta por el orden material de la publicación entre la primera y la segunda parte del *Quijote*. De este modo el genio fragmentario que en las *Novelas* resplandece sirve de complemento al esbozo, también fragmentario, aunque valentísimo, de la primera parte del *Quijote*, y prepara para la obra serena, perfecta y equilibrada de la parte segunda, en que la intuición poética de Cervantes alcanzó la plena conciencia de su obra, trocándose de genialmente inspirada en divinamente reflexiva.

El *Quijote*, que, de cualquier modo que se le considere, es un mundo poético completo, encierra episódicamente, y subordinados al grupo inmortal que le sirve de centro, todos los tipos de la anterior producción novelesca, de suerte que con él solo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él, porque Cervantes se la asimiló e incorporó toda en su obra. Así revive la novela pastoril en el episodio de Marcela y Grisóstomo, y con carácter más realista en el de Basilio y Quiteria. Así la novela sentimental, cuyo tipo castellano fué la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, explica mucho de lo bueno y de lo malo que en la retórica de las cuitas y afectos amorosos contienen las historias de Cardenio, Luscinda y Dorotea, en la última de las cuales es visible la huella del cuento de don Félix y Felismena, que Montemayor, imitando a Bandello, introdujo en su *Diana*. Así la novela psicológica se ensaya en *El curioso impertinente*; la de aventuras contemporáneas tiene en *El cautivo* y en el generoso bandolero Roque Guinart insuperables héroes de carne y hueso, bien diversos de los fantasmas caballerescos. Así nos zumban continuamente en el oído, a través de aquellas páginas inmortales, fragmentos de los romances viejos, versos de Garcilaso, reminiscencias de Boccaccio y del Ariosto. Así los libros de caballerías penetran por todos lados la fábula, la sirven de punto de partida y de comentario perpetuo, se proyectan como espléndida visión ideal enfrente de la acción real, y, muertos en sí mismos, continúan viviendo enaltecidos y transfigurados por el *Quijote*. Así la sabiduría popular, desgranada en sentencias y proloquios, en cuentos y refranes, derrama en el *Quijote* pródigamente sus tesoros y hace del libro inmortal uno de los mayores

monumentos folklóricos, algo así como el resumen de aquella filosofía vulgar que enaltecieron Erasmo y Juan de Mal-Lara.

Que Cervantes fué hombre de mucha lectura no podrá negarlo quien haya tenido trato familiar con sus obras. Una frase aislada de un erudito algo pedante como Tamayo de Vargas no basta para afirmar que entre sus contemporáneos fuese corriente apellidar *ingenio lego* al que un humanista tan distinguido como López de Hoyos llamaba con fruición «su caro y amado discípulo» y escogía entre todos sus compañeros para llevar la voz en nombre del estudio que regentaba. Pudo Cervantes no cursar escuelas universitarias, y todo induce a creer que así fué; de seguro no recibió grados en ellas; carecía sin duda de la vastísima y universal erudición de don Francisco de Quevedo; pudo descuidar en los azares de su vida, tan tormentosa y atormentada, la letra de sus primeros estudios clásicos y equivocarse tal vez cuando citaba de memoria; pero el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma, y se manifiesta en él, no por la inoportuna profusión de citas y reminiscencias clásicas, de que con tanto donaire se burló en su prólogo, sino por otro género de influencia más honda y eficaz: por lo claro y armónico de la composición; por el buen gusto que rara vez falla, aun en los pasos más difíciles y escabrosos; por cierta pureza estética que sobrenada en la descripción de lo más abyecto y trivial; por cierta grave, consoladora y optimista filosofía que suele encontrarse con sorpresa en sus narraciones de apariencia más liviana; por un buen humor reflexivo y sereno, que parece la suprema ironía de quien había andado mucho mundo y sufrido muchos descalabros en la vida, sin que los duros trances de la guerra, ni los hierros del cautiverio, ni los empeños, todavía más duros para el alma generosa, de la lucha cotidiana y estéril con la adversa y apocada fortuna llegasen a empañar la olímpica serenidad de su alma, no sabemos si regocijada o resignada. Esta humana y aristocrática manera de espíritu que tuvieron todos los grandes hombres del Renacimiento, pero que en algunos anduvo mezclada con graves aberraciones morales, encontró su más perfecta y depurada expresión en Miguel de Cervantes, y por esto principalmente fué humanista más que si hubiese sabido de coro toda la antigüedad griega y latina.

Ni aun en la primera le tengo por enteramente indocto, aunque la conociese de segunda mano y por reflejo. Los autores que principalmente podían interesarle, o los que más congeniaban con su índole, estaban ya traducidos, no solamente al latín, sino al castellano. Le era familiar la *Odisea* en la versión de Gonzalo Pérez (de la cual se han notado reminiscencias en el *Viaje del Parnaso*); y aquella gran novela de aventuras marítimas no fué ajena por ventura a la concepción del *Persiles*, aunque sus modelos inmediatos fuesen los novelistas bizantinos Heliodoro y Aquiles Tacio. Las ideas platónicas acerca del amor y la hermosura habían llegado a Cervantes por medio de los *Diálogos* de León Hebreo, a quien cita en el prólogo del *Quijote*, y sigue paso a paso en el libro IV de *La Galatea* (controversia de Lenio y Tirsi). Pudo leer a los moralistas, especialmente a Xenofonte y a Plutarco, en las traducciones muy divulgadas de Diego Gracián. Pero entre todos los clásicos griegos había uno de índole literaria tan semejante a la suya, que es imposible dejar de reconocer su huella en el coloquio de los dos sabios y prudentes canes y en las sentencias del licenciado Vidriera, moralista popular como el cínico Demonacte. Las obras de Luciano, tan numerosas, tan varias, tan ricas de ingenio y de gracia, donde hay muestras de todos los géneros de cuentos y narraciones conocidas

en la antigüedad: las de viajes imaginarios, las licenciosas o milesias, las alegorías filosóficas, las sátiras menipeas; aquella serie de diálogos y tratados que forman una inmensa galería satírica, una especie de comedia humana y aun divina que nada deja libre de sus dardos ni en la tierra ni en el cielo, no fué, no pudo ser de ninguna manera tierra incógnita para Cervantes, cuando tantos españoles del siglo de Carlos V la habían explorado, enriqueciendo nuestra lengua con los despojos del sofista de Samosata. No sólo de Luciano mismo, sino de sus imitadores castellanos Juan de Valdés en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, y Cristóbal de Villalón en *El Crotalón*, es en cierta manera discípulo y heredero el que hizo hablar a Cipión y Berganza con el mismo seso, con la misma gracia ática, con la misma dulce y benévola filosofía con que hablaron el zapatero Simylo y su gallo. Si los que pierden el tiempo en atribuir a Cervantes ideas y preocupaciones de librepensador moderno conociesen mejor la historia intelectual de nuestro gran siglo encontrarían la verdadera filiación de Cervantes cuando su crítica parece más audaz, su desenfado más picante y su humor más jovial e independiente en la literatura polémica del Renacimiento; en la influencia latente, pero siempre viva, de aquel grupo *erasmista*, libre, mordaz y agudo, que fué tan poderoso en España y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del Emperador. Cervantes nació cuando el tumulto de la batalla había pasado, cuando la paz se había restablecido en las conciencias; su genio, admirablemente equilibrado, le permitió vivir en armonía consigo mismo y con su tiempo; fué sinceramente fiel a la creencia tradicional, y, por lo mismo, pudo contemplar la vida humana con más sano y piadoso corazón y con mente más serena y desinteresada que los satíricos anteriores, en quienes la vena petulante y amarga ahogó a veces el sentimiento de la justicia. Tanto difiere de ellos como de un casi contemporáneo suyo, a quien cupo no pequeña parte de la herencia de Luciano. Por la fuerza demoledora de su sátira; por el hábil y continuo empleo de la ironía, del sarcasmo y de la parodia; por el artificio sutil de la dicción; por la riqueza de los contrastes; por el tránsito frecuente de lo risueño a lo sentencioso, de la más limpia idealidad a lo más trivial y grosero; por el temple particular de su fantasía cínicamente pesimista, Luciano revive en los admirables *Sueños*, de Quevedo, con un sabor todavía más acre, con una amargura y una pujanza irresistibles. Era Quevedo helenista, y de los buenos de su tiempo; Cervantes no lo era, pero por su alta y comprensiva indulgencia, por su benévolo y humano sentido de la vida, él fué quien acertó con la flor del aticismo, sin punzarse con sus espinas.

No parecerá temeraria ni quimérica la genealogía que asignamos a una parte del pensamiento y de las formas literarias de Cervantes si se repara que los *lucianistas* y *erasmistas* españoles del siglo XVI fueron, después del autor de *La Celestina*, los primeros que aplicaron el instrumento de la observación a las costumbres populares; que probablemente en su escuela se había formado el incógnito autor de *El Lazarillo de Tormes*; y que, no sólo Luciano, sino Xenofonte también, habían dejado su rastro luminoso en las páginas de Juan de Valdés, a quien Cervantes no podía citar porque pesaba sobre su nombre el estigma de herejía que le valieron sus posteriores escritos teológicos, pero en cuyos diálogos de la primera manera estaba tan empapado, como lo prueba la curiosa semejanza que tienen los primeros consejos de Don Quijote a Sancho cuando iba a partirse para el gobierno de su ínsula, con aquella discreta y maravillosa imitación al tesoro de los cuentos y apólogos orientales namiento que Ciro, poco antes de morir, dirige a sus hijos en el libro VIII de la *Ciropedia*. Si el amor patrio no me ciega,

creo que este bello trozo de moral socrática todavía ganó algo de caridad humana y de penetrante unción al cristianizarse bajo la pluma de Juan de Valdés. El rey del *Diálogo de Mercurio*, que no es un ideal abstracto de perfección bélica y política como el de la *Ciropedia*, sino un príncipe convertido por el escarmiento y tocado por la gracia divina, refiere largamente su manera de gobernar, y termina haciendo su testamento, en que son de oro todas las sentencias. No me atrevo a decir que Cervantes le haya superado al reproducir, no sólo la idea, sino la forma sentenciosa, mansa y apacible de estos consejos.

Afirmó Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, que él era el primero que había *novelado* en lengua castellana; afirmación rigurosamente exacta, si se entiende, como debe entenderse, de la novela corta, única a la cual entonces se daba este nombre; pues, en efecto, las pocas colecciones de este género publicadas en el siglo XVI (*El Patrañuelo*, de Timoneda, por ejemplo) no tienen de español más que la lengua, siendo imitados o traducidos del italiano la mayor parte de los cuentos que contienen. De la novelística de la Edad Media puede creerse que la ignoró por completo; el cuento de las cabras de la pastora Torralba no le tomó, seguramente, de la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, sino de una colección esópica del siglo XV, en que ya venía incorporado. Y por raro que parezca, no da muestras de conocer *El conde Lucanor*, impreso por Argote de Molina desde 1575, ni el *Exemplario contra engaños y peligros del mundo*, tantas veces reproducido por nuestras prensas. Él, tan versado en la didáctica popular, en aquel género de sabiduría práctica que se formula en sentencias y aforismos, no parece haber prestado grande atención que en el *Mercurio* y *Carón* leemos del razo-que, después de haber servido para recrear a los califas de Bagdad, a los monarcas Sasánidas y a los contemplativos solitarios de las orillas del Ganges, pasaron de la predicación budista a la cristiana, y arraigando en Castilla distrajeron las melancolías de Alfonso *el Sabio*, acallaron por breve plazo los remordimientos de don Sancho IV y se convirtieron en tela de oro bajo la hábil e ingeniosa mano de don Juan Manuel, prudente entre los prudentes.

Y, sin embargo, don Juan Manuel era en la literatura española el más calificado de los precursores de Cervantes, que hubiera podido reconocer en él algunas de sus propias cualidades. Criado a los pechos de la sabiduría oriental que adoctrinaba en Castilla a príncipes y magnates, el nieto de San Fernando fué un moralista filosófico más bien que un moralista caballeresco. Sus lecciones alcanzan a todos los estados y situaciones de la vida, no a las clases privilegiadas únicamente. En este sentido hace obra de educación popular, que se levanta sobre instituciones locales y transitorias, y conserva un jugo perenne de buen sentido, de honradez nativa, de castidad robusta y varonil, de piedad sencilla y algo belicosa, de grave y profunda indulgencia y, a veces, de benévola y fina ironía, dotes muy análogas a las que admiramos en el *Quijote*. El arte peregrino y refinado de las *Novelas ejemplares* está muy lejos, sin duda, del arte infantil, aunque nada tosco, sino muy pulido y cortesano, que en medio de su ingenuidad muestran los relatos de *El conde Lucanor*; pero el genio de la narración, que en Cervantes llegó a la cumbre, apunta ya en estos primeros tanteos de la novela española, si cuadra tal nombre a tan sencillas fábulas. Don Juan Manuel, que fué el primer escritor de nuestra Edad Media que tuvo estilo personal en prosa, como fué el Arcipreste de Hita el primero que le tuvo en verso, sabe ya extraer de una anécdota todo lo que verdaderamente contiene; razonar y motivar las acciones de los personajes; verlos como figuras vivas, no como abstracciones

didácticas; notar el detalle pintoresco, la actitud significativa; crear una representación total y armónica, aunque sea dentro de un cuadro estrechísimo; acomodar los diálogos al carácter y el carácter a la intención de la fábula; graduar con ingenioso ritmo las peripecias del cuento. De este modo convierte en propia la materia común, interpretándola con su peculiar psicología, con su ética práctica, con el alto y severo ideal de la vida que en todos sus libros resplandece.

Otro gran maestro de la novela en el siglo XIV, posterior en menos de catorce años al nuestro, y divergentísimo de él en todo, fué el que ejerció una influencia profunda e incontestable sobre Cervantes, no ciertamente por el fondo moral de sus narraciones, sino por el temple peculiar de su estilo y por la variedad casi infinita de sus recursos artísticos. El cuento por el cuento mismo; el cuento como trasunto de los varios y múltiples episodios de la comedia humana y como expansión regocijada y luminosa de la alegría del vivir; el cuento sensual, irreverente, de bajo contenido a veces, de lozana forma siempre, ya trágico, ya profundamente cómico, poblado de extraordinaria diversidad de criaturas humanas con fisonomía y afectos propios, desde las más viles y abyectas hasta las más abnegadas y generosas; el cuento rico en peripecias dramáticas y en detalles de costumbres, observados con serena objetividad y trasladados a una prosa elegante, periódica, cadenciosa, en que el remedo de la facundia latina y del número ciceroniano, por lo mismo que se aplican a tan extraña materia, no dañan a la frescura y gracia de un arte juvenil, sino que le realzan por el contraste, fué creación de Juan Boccaccio, padre indisputable de la novela moderna en varios de sus géneros y uno de los grandes artífices del primer Renacimiento. Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio. Sus contemporáneos lo sabían perfectamente: con el nombre de *Boccaccio español* le saludó Tirso de Molina, atendiendo, no a la ejemplaridad de sus narraciones, sino a la forma exquisita de ellas. Y alguna hay, como *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*, que, aun *ejemplarmente* consideradas, no desentonarían entre las libres invenciones del *Decamerón*, si no las salvara la buena intención del autor enérgicamente expresada en su prólogo: «que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público».

Pero, en general, puede decirse que la influencia de las *Cien novelas* en Cervantes fué puramente *formal*, y ni siquiera trascendió a la prosa familiar, en que es incomparablemente original, sino a la que podemos llamar prosa de aparato, alarde y bizarría. El escollo de esta prosa en Boccaccio es la afectación retórica; pero hay en sus rozagantes períodos tanta lozanía y frondosidad, era tan nueva aquella pompa y armonía en ninguna lengua vulgar, que se comprende que todavía dure el entusiasmo de los italianos por tal estilo, aun reconociendo que tiene mucho de vicioso, y que en los imitadores llegó a ser insoportable. Con mucha más economía y sobriedad que Boccaccio procedió Cervantes, como nacido en edad más culta y en que el latinismo era menos crudo que en su primera adaptación a los dialectos romances; pero los defectos que se han notado como habituales en la prosa de *La Galatea* y en la de los primeros libros del *Persiles*, y que no dejan de ser frecuentes en las novelas de carácter sentimental y aun en algunos razonamientos intercalados en el *Quijote*, son puntualmente los mismos del

novelista de Florencia, no tanto en el *Decamerón* como en el *Ameto*, en la *Fiammeta* y en las demás prosas suyas; cadencias demasiado sonoras y acompasadas, hipérbaton violento, exceso de compostura y aliño, espaciosos rodeos en la narración, y una visible tendencia a confundir el ritmo oratorio con el poético. Pero en estos pasajes mismos ¡cuánta propiedad de palabras y viveza de imágenes, cuántas frases afectuosas y enérgicas, qué amena y fecunda variedad de modos de decir pintorescos y galanos!

Cervantes, que con la cándida humildad propia del genio siguió los rumbos de la literatura de su tiempo hasta que encontró el suyo propio sin buscarle, cultivó a veces géneros falsos como la novela pastoril, la novela sentimental, la novela bizantina de aventuras. Obras de buena fe todas, en que su ingénilo realismo lucha contra el prestigio de la tradición literaria, sin conseguir romper el círculo que le aprisiona. Él, que por boca del perro Berganza tan duramente se burla de los pastores de égloga; que pone estos libros al lado de los de caballerías en la biblioteca de Don Quijote, y hace devanear a su héroe entre los sueños de una fingida Arcadia, como postrera evolución de su locura, no sólo compuso *La Galatea* en sus años juveniles, sino que toda la vida estuvo prometiendo su continuación, y aun pensaba en ella en su lecho de muerte. No era todo tributo pagado al gusto reinante. La psicología del artista es muy compleja, y no hay fórmula que nos dé íntegro su secreto. Y yo creo que algo faltaría en la obra de Cervantes si no reconociésemos que en su espíritu alentaba una aspiración romántica, nunca satisfecha, que, después de haberse derramado con heroico empuje por el campo de la acción, se convirtió en actividad estética, en energía creadora, y buscó en el mundo de los idilios y de los viajes fantásticos lo que no encontraba en la realidad, escudriñada por él con tan penetrantes ojos. Tal sentido tiene, a mi ver, el bucolismo suyo, como el de otros grandes ingenios de aquella centuria.

A la falsa idealización de la vida guerrera se había contrapuesto otra no menos falsa de la vida de los campos, y una y otra se repartieron los dominios de la imaginación, especialmente el de la novela, sin dejar por eso de hacer continuas incursiones en la poesía épica y en el teatro, y de modificar profundamente las formas de la poesía lírica. Ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico; era un puro diletantismo estético; pero no por serlo dejó de producir inmortales bellezas en Sannázzaro, en Garcilaso, en Spenser, en el Tasso. Poco se adelanta con decir que es inverosímil el paisaje; que son falsos los afectos atribuidos a la gente rústica, y falsa de todo punto la pintura de sus costumbres; que la extraña mezcla de mitología clásica y de supersticiones modernas produce un efecto híbrido y discordante. De todo se cuidaron estos poetas, menos de la fidelidad de la representación. El pellico del pastor fué para ellos un disfraz, y lo que hay de vivo y eterno en estas obras del Renacimiento es la gentil adaptación de la forma antigua a un modo de sentir juvenil y sincero, a una pasión enteramente moderna, sean cuales fueren los velos arcaicos con que se disfraza. La égloga y el idilio, el drama pastoral a la manera del *Aminta* y de *El pastor Fido*, la novela que tiene por teatro las selvas y bosques de Arcadia pueden empalagar a nuestro gusto desdeñoso y ávido de realidad humana, aunque sea vulgar; pero es cierto que embelesaron a generaciones cultísimas y que sentían profundamente el arte, y envolvieron los espíritus en una atmósfera serena y luminosa, mientras el estrépito de las

armas resonaba por toda Europa. Los más grandes poetas: Shakespeare, Milton, Lope, Cervantes, pagaron tributo a la pastoral en una forma o en otra.

Tipo de este género de novelas fué la *Arcadia* del napolitano Sannázzaro, elegante humanista, poeta ingenioso, artífice de estilo, más paciente que inspirado. Su obra, que es una especie de centón de lo más selecto de los bucólicos griegos y latinos, apareció a tiempo y tuvo un éxito que muchas obras de genio hubieran podido envidiar. Hasta el título de la obra, tomado de aquella monstruosa región del Peloponeso, afamada entre los antiguos por la vida patriarcal de sus moradores y la pericia que se les atribuía en el canto pastoril, sirvió para designar una clase entera de libros, y hubo otras *Arcadias*, tan famosas como la de sir Felipe Sidney y la de Lope de Vega, sin contar con *La fingida Arcadia* que dramatizó Tirso. Todas las novelas pastoriles escritas en Europa, desde el Renacimiento de las letras hasta las postrimerías del bucolismo con Florián y Gessner, reproducen el tipo de la novela de Sannázzaro, o más bien de las novelas españolas compuestas a su semejanza, y que en buena parte le modifican, haciéndole más novelesco. Pero en todas estas novelas, cuál más, cuál menos, hay, no sólo reminiscencias, sino imitaciones deliberadas de los versos y de las prosas de la *Arcadia*, que a veces, como en *El siglo de oro* y en *La constante Amarilis*, llegan hasta el plagio. Aun en *La Galatea*, que parece de las más originales, proceden de Sannázzaro la primera canción de Elicio («Oh alma venturosa»), que es la de Ergasto sobre el sepulcro de Androgeo, y una parte del bello episodio de los funerales del pastor Meliso, con la descripción del valle de los cipreses. Si la prosa de Cervantes parece allí más redundante y latinizada que de costumbre débese a la presencia del modelo italiano. Lo que Sannázzaro había hecho con todos sus predecesores lo hicieron con él sus alumnos poéticos, saqueándole sin escrúpulos. El género era artificial, y vivía de estos *hurtos honestos*, no sólo disculpados, sino autorizados por todas las Poéticas de aquel tiempo.

Mucho más de personal hay en la obra de la vejez de Cervantes, en el *Persiles*, cuyo valor estético no ha sido rectamente apreciado aún, y que contiene en su segunda mitad algunas de las mejores páginas que escribió su autor. Pero hasta que pone el pie en terreno conocido y recobra todas sus ventajas los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica, que parece aprendida en libros tales como el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada. La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción, vaciada en los moldes de la novela bizantina: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. Dijo Cervantes, mostrando harta modestia, que su libro «se atrevía a competir con Heliodoro, si ya, por atrevido, no salía con las manos en la cabeza». No creo que fuese principalmente Heliodoro, sino más bien Aquiles Tacio, leído en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso que lleva el título de *Historia de Clareo y Florisea*, el autor griego que Cervantes tuvo más presente para su novela. Pero, de todos modos, corta gloria era para él superar a Heliodoro, a Aquiles Tacio y a todos sus imitadores juntos, y da lástima que se empeñase en tan estéril faena. En la novela grecobizantina lo borroso y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artificiales y

con discursos declamatorios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas. Cervantes sacó todo el partido que podía sacarse de un género muerto, estampó en su libro un sello de elevación moral que le engrandece, puso algo de sobrenatural y misterioso en el destino de los dos amantes, y al narrar sus últimas peregrinaciones escribió en parte las memorias de su juventud, iluminadas por el melancólico reflejo de su vejez honrada y serena. Puesta de sol es el *Persiles*, pero todavía tiene resplandores de hoguera.

Y no hablemos más de lo que es accesorio en el arte de Cervantes, aunque no sea lícito tratarlo con el desdén e irreverencia que afectan algunos singulares cervantistas de última hora, para quienes la apoteosis del *Quijote* implica el vilipendio de toda la literatura española y hasta de la propia persona de Cervantes, a quien declaran incapaz de comprender toda la trascendencia y valor de su obra, tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida. Todas las obras de Cervantes, aun las más débiles bajo otros respectos, prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido. Nadie menos improvisador que él, excepto en su teatro. Sus producciones son pocas, separadas entre sí por largos intervalos de tiempo, escritas con mucho espacio y corregidas con aliño. Nada menos que diez años mediaron entre una y otra parte del *Quijote*, y la segunda lleva huellas visibles de la afortunada y sabia lentitud con que fué escrita. De dos novelas ejemplares, *El celoso extremeño* y el *Rinconete*, tenemos todavía un trasunto de los borradores primitivos copiados por el licenciado Porrás de la Cámara, y de ellos a la redacción definitiva, ¡cuánta distancia! Si alguna vez llegara a descubrirse el manuscrito autógrafo del *Quijote*, de fijo que nos proporcionaría igual sorpresa. La *genial precipitación* de Cervantes es una vulgaridad crítica, tan falta de sentido como otras muchas. No basta fijarse en distracciones o descuidos, de que nadie está exento, para oponerse al común parecer que da a Cervantes el principado entre los prosistas de nuestra lengua, no por cierto en todos géneros y materias, sino en la amplia materia novelesca, única que cultivó. La prosa histórica, la elocuencia ascética tienen sus modelos propios, y de ellos no se trata aquí. El campo de Cervantes fué la narración de casos fabulosos, la pintura de la vida humana, seria o jocosa, risueña o melancólica, altamente ideal o donosamente grotesca, el mundo de la pasión, el mundo de lo cómico y de la risa. Cuando razona, cuando diserta, cuando declama, ya sobre la edad de oro, ya sobre las armas y las letras, ya sobre la poesía y el teatro, es un escritor elegante, ameno, gallardísimo, pero ni sus ideas traspasan los límites del saber común de sus contemporáneos, ni la elocución en estos trozos que pudiéramos llamar triunfales (y que son por ende los que más se repiten en las crestomatías) tiene nada de peculiarmente cervantesco. Cosas hay allí que lo mismo pudieran estar dichas por Cervantes que por fray Antonio de Guevara o por el maestro Pérez de Oliva. Es el estilo general de los buenos prosistas del siglo XVI, con más brío, con más arranque, con una elegancia más sostenida. Otros trozos del *Quijote*, retóricos y afectados de propósito, o chistosamente arcaicos, se han celebrado hasta lo sumo, por ignorarse que eran parodias del lenguaje culto y altisonante de los libros de caballerías, y todavía hay quien en serio los imita, creyendo poner una pica en Flandes. A tal extremo ha llegado el desconocimiento de las verdaderas cualidades del estilo de la fábula inmortal, que son las más inasequibles a toda imitación por lo mismo que son las que están en la corriente general de la obra, las que no hieren ni deslumbran en tal o cual pasaje, sino que se revelan de continuo por el inefable

bienestar que cada lectura deja en el alma, como plática sabrosa que se renueva siempre con delicia, como fiesta del espíritu cuyas antorchas no se apagan jamás.

Donde Cervantes aparece incomparable y único es en la narración y en el diálogo. Sus precursores, si los tuvo, no son los que comúnmente se le asignan. La novela picaresca es independiente de él, se desarrolló antes que él, camina por otros rumbos: Cervantes no la imita nunca, ni siquiera en *Rinconete y Cortadillo*, que es un cuadro de género tomado directamente del natural, no una idealización de la astucia famélica como *El Lazarillo de Tormes*, ni una profunda psicología de la vida extrasocial como *Guzmán de Alfarache*. Corre por las páginas de *Rinconete* una intensa alegría, un regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral lo convierte en espectáculo divertido y chistoso. Y así como es diverso el modo de contemplar la vida de la hampa, que Cervantes mira con ojos de altísimo poeta y los demás autores con ojos penetrantes de satírico o moralista, así es divergentísimo el estilo, tan bizarro y desenfadado en *Rinconete*, tan secamente preciso, tan acerbamente sobrio en *El Lazarillo*, tan crudo y desgarrado, tan hondamente amargo en el tétrico y pesimista Mateo Alemán, uno de los escritores más originales y vigorosos de nuestra lengua, pero tan diverso de Cervantes en fondo y forma que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera.

No de los novelistas picarescos, a cuya serie no pertenece, pero sí de *La Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada. Admirador ferviente se muestra tanto del bachiller Fernando de Rojas, cuyo libro califica de divino si encubriera más lo humano, como del batihoja sevillano, «varón insigne en la representación y en el entendimiento», cuyas farsas conservaba fielmente en la memoria desde que las vio representar siendo niño. Y en esta admiración había mucho de agradecimiento, que Cervantes de seguro hubiera hecho extensivo a otro más remoto predecesor suyo, si hubiera llegado a conocerle. Me refiero a *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, que es la mejor pintura de costumbres anterior a la época clásica. Este segundo Arcipreste, que tantas analogías de humor tiene con el de Hita, fué el único moralista satírico, el único prosista popular, el único pintor de la vida doméstica en tiempo de don Juan II. Gracias a él, la lengua desarticulada y familiar, la lengua elíptica, expresiva y donairoso, la lengua de la conversación, la de la plaza y el mercado, entró por primera vez en el arte con una bizarría, con un desgarrar, con una libertad de giros y movimientos que anuncian la proximidad del grande arte realista español. El instrumento estaba forjado: sólo faltaba que el autor de *La Celestina* se apoderase de él, creando a un tiempo el diálogo del teatro y el de la novela. Si de algo peca el estilo del Arcipreste de Talavera es de falta de parsimonia, de exceso de abundancia y lozanía. Pero ¿quién le aventaja en lo opulento y despilfarrado del vocabulario, en la riqueza de adagios y proverbios, de sentencias y *retraheres*, en la fuerza cómica y en la viveza plástica, en el vigoroso instinto con que sorprende y aprisiona todo lo que hiere los ojos, todo lo que zumba en los oídos, el tumulto de la vida callejera y desbordada, la locuacidad hiperbólica y exuberante, los vehementes apóstrofes, los revueltos y enmarañados giros en que se pierden las desatadas lenguas femeninas? El bachiller Fernando de Rojas fué discípulo suyo, no hay duda en ello; puede decirse que la imitación comienza desde las

primeras escenas de la inmortal tragicomedia. La descripción que Parmeno hace de la casa, ajuar y laboratorio de Celestina parece un fragmento de *El Corbacho*. Cuando Sempronio quiere persuadir a su amo de la perversidad de las mujeres y de los peligros del amor no hace sino glosar los conceptos y repetir las citas del Arcipreste. *El Corbacho* es el único antecedente digno de tenerse en cuenta para explicarnos de algún modo la perfecta elaboración de la prosa de *La Celestina*. Hay un punto, sobre todo, en que no puede dudarse que Alfonso Martínez precedió a Fernando de Rojas, y es en la feliz aplicación de los refranes y proverbios, que tan exquisito sabor castizo y sentencioso comunican a la prosa de la tragicomedia de *Calixto y Melibea*, como luego a los diálogos del *Quijote*.

Aquel tipo de prosa que se había mostrado con la intemperancia y lozanía de la juventud en las páginas de *El Corbacho*; que el genio clásico de Rojas había descargado de su exuberante y viciosa frondosidad; que el instinto dramático de Lope de Rueda había transportado a las tablas, haciéndola más rápida, animada y ligera, explica la prosa de los entremeses y de parte de las novelas de Cervantes; la del *Quijote* no la explica más que en lo secundario, porque tiene en su profunda espontaneidad, en su avasalladora e imprevista hermosura, en su abundancia patriarcal y sonora, en su fuerza cómica irresistible, un sello inmortal y divino. Han dado algunos en la flor de decir con peregrina frase que Cervantes no fué *estilista*; sin duda los que tal dicen confunden el estilo con el amaneramiento. No tiene Cervantes una *manera* violenta y afectada, como la tienen Quevedo o Baltasar Gracián, grandes escritores por otra parte. Su estilo arranca, no del capricho individual, no de la excéntrica y errabunda imaginación, no de la sutil agudeza, sino de las entrañas mismas de la realidad que habla por su boca. El prestigio de la creación es tal que anula al creador mismo, o más bien le confunde con su obra, le identifica con ella, mata toda vanidad personal en el narrador, le hace sublime por la ingenua humildad con que se somete a su asunto, le otorga en plena edad crítica alguno de los dones de los poetas primitivos, la objetividad serena, y al mismo tiempo el entrañable amor a sus héroes, vistos, no como figuras literarias, sino como sombras familiares que dictan al poeta el raudal de su canto. Dígase, si se quiere, que ese estilo no es el de Cervantes, sino el de Don Quijote, el de Sancho, el del bachiller Sansón Carrasco, el del caballero del verde gabán, el de Dorotea y Altisidora, el de todo el coro poético que circunda al grupo inmortal. Entre la naturaleza y Cervantes, ¿quién ha imitado a quién?, se podrá preguntar eternamente.

De intento he reservado para este lugar el hablar de los libros de caballerías, porque ningún género de novela está tan enlazado con el *Quijote*, que es en parte antítesis, en parte parodia, en parte prolongación y complemento de ellos. Enorme fué, increíble, aunque transitoria, la fortuna de estos libros, y no es el menor enigma de nuestra historia literaria esta rápida y asombrosa popularidad, seguida de un abandono y descrédito tan completos, los cuales no pueden atribuirse exclusivamente al triunfo de Cervantes, puesto que a principios del siglo XVII ya estos libros iban pasando de moda, y apenas se componía ninguno nuevo. Suponen la mayor parte de los que tratan de estas cosas que la literatura caballeresca alcanzó tal prestigio entre nosotros porque estaba en armonía con el temple y carácter de la nación y con el estado de la sociedad, por ser España la tierra privilegiada de la caballería. Pero en todo esto hay evidente error, o, si se quiere, una

verdad incompleta. La caballería heroica y tradicional de España, tal como en los *cantares de gesta*, en las crónicas, en los romances y aun en los mismos cuentos de don Juan Manuel se manifiesta, nada tiene que ver con el género de imaginación que produjo las ficciones andantescas. La primera tiene un carácter sólido, positivo y hasta prosaico a veces; está adherida a la historia, y aun se confunde con ella; se mueve dentro de la realidad, y no gasta sus fuerzas en quiméricos empeños, sino en el rescate de la tierra natal y en lances de honra o de venganza. La imaginación procede en estos relatos con extrema sobriedad, y aun si se quiere con sequedad y pobreza, bien compensadas con otras excelsas cualidades que hacen de nuestra poesía heroica una escuela de viril sensatez y reposada energía. Sus motivos son puramente épicos; para nada toma en cuenta la pasión del amor, principal impulso del caballero andante. Jamás pierde de vista la tierra, o, por mejor decir, una pequeñísima porción de ella, el suelo natal, único que el poeta conocía. Para nada emplea lo maravilloso profano, y apenas lo sobrenatural cristiano. Compárese todo esto con la desenfrenada invención de los libros de caballerías; con su falta de contenido histórico; con su perpetua infracción de todas las leyes de la realidad; con su geografía fantástica; con sus batallas imposibles; con sus desvaríos amorios, que oscilan entre el misticismo descarriado y la más baja sensualidad; con su disparatado concepto del mundo y de los fines de la vida; con su población inmensa de gigantes, enanos, encantadores, hadas, serpientes, endriagos y monstruos de todo género, habitantes de ínsulas y palacios encantados; con sus despojos y reliquias de todas las mitologías y supersticiones del Norte y del Oriente, y se verá cuán imposible es que una literatura haya salido de la otra, que la caballería moderna pueda estimarse como prolongación de la antigua. Hay un abismo profundo, insondable, entre las *gestas* y las crónicas, hasta cuando son más fabulosas, y el libro de caballerías más sencillo que pueda encontrarse, el mismo *Cifar* o el mismo *Tirante*.

Ni la vida heroica de España en la Edad Media, ni la primitiva literatura, ya épica, ya didáctica, que ella sacó de sus entrañas y fué expresión de esta vida, fiera y grave como ella, legaron elemento ninguno al género de ficción que aquí consideramos. Los grandes ciclos nacieron fuera de España, y sólo llegaron aquí después de haber hecho su triunfal carrera por toda Europa, y al principio fueron tan poco imitados que en más de dos centurias, desde fines del siglo XIII a principios del XVI, apenas produjeron seis o siete libros originales, juntando las tres literaturas hispánicas, y abriendo la mano en cuanto a alguno que no es caballeresco más que en parte.

¿Cómo al alborear el siglo XVI o al finalizar el XV se trocó en vehemente afición el antiguo desvío de nuestros mayores hacia esta clase de libros, y se solazaron tanto con ellos durante cien años para olvidarlos luego completa y definitivamente?

Las causas de este hecho son muy complejas: unas, de índole social; otras, puramente literarias. Entre las primeras hay que contar la transformación de ideas, costumbres, usos, modales y prácticas caballerescas y cortesanas que cierta parte de la sociedad española experimentó durante el siglo XV, y aun pudiéramos decir desde fines del XIV; en Castilla, desde el advenimiento de la casa de Trastámara; en Portugal, desde la batalla de Aljubarrota, o mejor aún, desde las primeras relaciones con la casa de Lancáster. Los proscritos castellanos que habían acompañado en Francia a don Enrique *el Bastardo*; los

aventureros franceses e ingleses que hollaron ferozmente nuestro suelo siguiendo las banderas de Du Guesclin y del Príncipe Negro; los caballeros portugueses de la corte del Maestre de Avís, que en torno de su reina inglesa gustaban de imitar las bizarrías de la *Tabla Redonda*, trasladaron a la Península, de un modo artificial y brusco sin duda, pero con todo el irresistible poderío de la moda, el ideal de vida caballeresca, galante y fastuosa de las cortes francesas y anglonormandas. Basta leer las crónicas del siglo XV para comprender que todo se imitó: trajes, muebles y armaduras, empresas, motes, saraos, banquetes, torneos y pasos de armas. Y la imitación no se limitó a lo exterior, sino que trascendió a la vida, inoculando en ella la ridícula esclavitud amorosa y el espíritu fanfarrón y pendenciero; una mezcla de frivolidad y barbarie, de la cual el *paso honroso* de Suero de Quiñones en la puente de Órbigo es el ejemplar más célebre, aunque no fué el único. Claro es que estas costumbres exóticas no trascendían al pueblo; pero el contagio de la locura caballeresca, avivada por el favor y presunción de las damas, se extendía entre los donceles cortesanos hasta el punto de sacarlos de su tierra y hacerles correr las más extraordinarias aventuras por toda Europa.

Los que tales cosas hacían tenían que ser lectores asiduos de libros de caballerías, y agotada ya la fruición de las novelas de la *Tabla Redonda* y de sus primeras imitaciones españolas era natural que apeteciesen alimento nuevo, y que escritores más o menos ingeniosos acudiesen a proporcionárselo, sobre todo después que la imprenta hizo fácil la divulgación de cualquier género de libros y comenzaron los de pasatiempo a reportar alguna ganancia a sus autores. Y como las costumbres cortesanas durante la primera mitad del siglo XVI fueron en toda Europa una especie de prolongación de la Edad Media, mezclada de extraño y pintoresco modo con el Renacimiento italiano, no es maravilla que los príncipes y grandes señores, los atildados palaciegos, los mancebos que se preciaban de galanes y pulidos, las damas encopetadas y redichas que les hacían arder en la fragua de sus amores, se mantuviesen fieles a esta literatura, aunque por otro lado platonizasen y petrarquizasen de lo lindo.

Creció, pues, con viciosa fecundidad la planta de estos libros, que en España se compusieron en mayor número que en ninguna parte, por ser entonces portentosa la actividad del genio nacional en todas sus manifestaciones, aun las que parecen más contrarias a su índole. Y como España comenzaba a imponer a Europa su triunfante literatura, el público que esos libros tuvieron no se componía exclusiva ni principalmente de españoles, como suelen creer los que ignoran la historia, sino que, casi todos, aun los más detestables, pasaron al francés y al italiano, y muchos también al inglés, al alemán y al holandés, y fueron imitados de mil maneras hasta por ingenios de primer orden, y todavía hacían rechinar las prensas cuando en España nadie se acordaba de ellos, a pesar del espíritu aventurero y quijotesco que tan gratuitamente se nos atribuye.

Porque el influjo y propagación de los libros de caballerías no fué un fenómeno español, sino europeo. Eran los últimos destellos del sol de la Edad Media, próximo a ponerse. Pero su duración debía ser breve, como lo es la del crepúsculo. A pesar de apariencias engañosas no representaban más que lo externo de la vida social; no respondían al espíritu colectivo, sino al de una clase, y aun éste lo expresaban imperfectamente. El Renacimiento había abierto nuevos rumbos a la actividad humana; se había completado el

planeta con el hallazgo de nuevos mares y de nuevas tierras; la belleza antigua, inmortal y serena, había resurgido de su largo sueño, disipando las nieblas de la barbarie; la ciencia experimental comenzaba a levantar una punta de su velo; la conciencia religiosa era teatro de hondas perturbaciones, y media Europa lidiaba contra la otra media. Con tales objetos para ocupar la mente humana, con tan excelsos motivos históricos como el siglo XVI presentaba, ¿cómo no habían de parecer pequeñas en su campo de acción, pueriles en sus medios, desatinadas en sus fines, las empresas de los caballeros andantes? Lo que había de alto y perenne en aquel ideal necesitaba regeneración y transformación; lo que había de transitorio se caía a pedazos, y por sí mismo tenía que sucumbir, aunque no viniese a acelerar su caída ni la blanda y risueña ironía del Ariosto, ni la parodia ingeniosa y descocada de Teófilo Folengo, ni la cínica y grosera caricatura de Rabelais, ni la suprema y trascendental síntesis humorística de Cervantes.

Duraban todavía en el siglo XVI las costumbres y prácticas caballerescas, pero duraban como formas convencionales y vacías de contenido. Los grandes monarcas del Renacimiento, los sagaces y expertos políticos adoctrinados con el breviario de Maquiavelo, no podían tomar por lo serio la mascarada caballeresca. Francisco I y Carlos V, apasionados lectores del *Amadís de Gaula* uno y otro, podían desafiarse a singular batalla, pero tan anacrónico desafío no pasaba de los protocolos y de las intimaciones de los heraldos, ni tenía otro resultado que dar ocupación a la pluma de curiales y apologistas. En España los duelos públicos y en palenque cerrado habían caído en desuso mucho antes de la prohibición del Concilio tridentino; el famoso de Valladolid, en 1522, entre don Pedro Torrellas y don Jerónimo de Ansa fué verdaderamente *el postrer duelo de España*. Continuaron las justas y torneos, y hasta hubo cofradías especiales para celebrarlos, como la de San Jorge, de Zaragoza; pero aun en este género de caballería recreativa y ceremoniosa se observa notable decadencia en la segunda mitad del siglo, siendo preferidos los juegos indígenas de cañas, toros y jineta, que dominaron en el siglo XVII.

Pero aunque todo esto tenga interés para la historia de las costumbres, en la historia de las ideas importa poco. La supervivencia del mundo caballeresco era de todo punto ficticia. Nadie obraba conforme a sus vetustos cánones: ni príncipes, ni pueblos. La historia actual se desbordaba de tal modo, y era tan grande y espléndida, que forzosamente cualquiera fábula tenía que perder mucho en el cotejo. Lejos de creer yo que tan disparatadas ficciones sirviesen de estímulo a los españoles del siglo XVI para arrojarse a inauditas empresas, creo, por el contrario, que debían de parecer muy pobre cosa a los que de continuo oían o leían las prodigiosas y verdaderas hazañas de los portugueses en la India y de los castellanos en todo el continente de América y en las campañas de Flandes, Alemania e Italia. La poesía de la realidad y de la acción, la gran poesía geográfica de los descubrimientos y de las conquistas, consignada en páginas inmortales por los primeros narradores de uno y otro pueblo, tenía que triunfar, antes de mucho, de la falsa y grosera imaginación que combinaba torpemente los datos de esta ruda novelística.

Aparte de las razones de índole social que explican el apogeo y menoscabo de la novela caballeresca, hay otras puramente literarias que conviene dilucidar. Pues ¿a quién no maravilla que en la época más clásica de España, en el siglo espléndido del

Renacimiento, que con razón llamamos de oro; cuando florecían nuestros más grandes pensadores y humanistas; cuando nuestras escuelas estaban al nivel de las más cultas de Europa, y en algunos puntos las sobrepujaban; cuando la poesía lírica y la prosa didáctica, la elocuencia mística, la novela de costumbres y hasta el teatro, robusto desde su infancia, comenzaban a florecer con tanto brío; cuando el palacio de nuestros reyes y hasta las pequeñas cortes de algunos magnates eran asilo de las buenas letras, fuese entretenimiento común de grandes y pequeños, de doctos e indoctos, la lección de unos libros que, exceptuados cuatro o cinco que merecen alto elogio, son tales como los describió Cervantes: «en el estilo duros, en las hazañas increíbles, en los amores lascivos, en las cortesías mal miradas, largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, dignos de ser desterrados de la república cristiana como gente inútil»?

¿Cómo es posible que tan bárbaro y grosero modo de novelar coexistiese con una civilización tan adelantada? Y no era el ínfimo vulgo quien devoraba tales libros, que por lo abultados y costosos debían ser inasequibles para él; no eran tan sólo los hidalgos de aldea como Don Quijote; era toda la corte, del emperador abajo, sin excluir a los hombres que parecían menos dispuestos a recibir el contagio. El místico reformista conquense Juan de Valdés, uno de los espíritus más finos y delicados, y uno de los más admirables prosistas de la literatura española, Valdés, helenista y latinista, amigo y corresponsal de Erasmo, catequista de augustas damas, maestro de Julia Gonzaga y de Victoria Colonna, después de decir en su *Diálogo de la lengua* que los libros de caballerías, quitados el *Amadís* y algún otro, «a más de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, así por decir las mentiras muy desvergonzadas como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer», confiesa a renglón seguido que él los había leído *todos*. «Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me empleé en ejercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las cuales tomaba tanto sabor, que me comía las manos tras ellas.»

La explicación de este fenómeno parece muy llana. Tiene la novela dos aspectos: uno literario, y otro que no lo es. Puede y debe ser obra de arte puro; pero en muchos casos no es más que obra de puro pasatiempo, cuyo valor estético puede ser ínfimo. Así como de la historia dijeron los antiguos que agradaba escrita de cualquier modo, así la novela cumple uno de sus fines, sin duda el menos elevado, cuando excita y satisface el instinto de curiosidad, aunque sea pueril; cuando prodiga los recursos de la invención, aunque sea mala y vulgar; cuando nos entretiene con una maraña de aventuras y casos prodigiosos, aunque estén mal pergeñados. Todo hombre tiene horas de niño, y desgraciado del que no las tenga. La perspectiva de un mundo ideal seduce siempre, y es tal la fuerza de su prestigio que apenas se concibe al género humano sin alguna especie de novelas o cuentos, orales o escritos. A falta de los buenos se leen los malos, y éste fué el caso de los libros de caballerías en el siglo XVI y la razón principal de su éxito.

Apenas había otra forma de ficción, fuera de los cuentos cortos italianos de Boccaccio y de sus imitadores. Las novelas sentimentales y pastoriles eran muy pocas, y tenían aún menos interés *novelesco* que los libros de caballerías, siquiera los aventajasen mucho en galas poéticas y de lenguaje. Todavía escaseaban más las tentativas de la novela histórica,

género que, por otra parte, se confundió con el de caballerías en un principio. De la novela picaresca o de costumbres apenas hubo en toda aquella centuria más que dos ejemplos, aunque excelentes y magistrales. La primitiva *Celestina* (que en rigor no es novela, sino drama) era leída y admirada aun por las gentes más graves, que se lo perdonaban todo en gracia de la perfección de su estilo y de su enérgica representación de la vida; pero sus continuaciones e imitaciones, más deshonestas que ingeniosas, no podían ser del gusto de todo el mundo, por muy grande que supongamos, y grande era, en efecto, la relajación de las costumbres y la licencia de la prensa. Quedaron, pues, los *Amadises* y *Palmerines* por únicos señores del campo. Y como la misma, y aun mayor, penuria de novelas originales se padecía en toda Europa, ellos fueron los que dominaron enteramente esta provincia de las letras por más de cien años.

Por haber satisfecho, conforme al gusto de un tiempo dado, necesidades eternas de la mente humana, aun de la más inculta, triunfó de tan portentosa manera este género literario y han triunfado después otros análogos. Las novelas seudohistóricas, por ejemplo, de Alejandro Dumas y de nuestro Fernández y González, son por cierto más interesantes y amenas que los *Floriseles*, *Belianises* y *Esplandianes*; pero libros de caballerías son también adobados a la moderna; novelas interminables de aventuras belicosas y amorias, sin más fin que el de recrear la imaginación. Todos las encuentran divertidas, pero nadie les concede un valor artístico muy alto. Y, sin embargo, Dumas, el viejo, tuvo en su tiempo, y probablemente tendrá ahora mismo, más lectores en su tierra que el coloso Balzac, e infinitamente más que Merimée, cuyo estilo es la perfección misma. La novela como arte es para muy pocos; la novela como entretenimiento está al alcance de todo el mundo, y es un goce lícito y humano, aunque de orden muy inferior.

Por haber hablado, pues, de armas y de amores, materia siempre grata a mancebos enamorados y a gentiles damas, cautivaron a su público estos libros, sin que fuesen obstáculo su horrible pesadez, sus repeticiones continuas, la tosquedad de su estructura, la grosera inverosimilitud de los lances y todos los enormes defectos que hacen hoy intolerable su lectura. Pero es claro que esta ilusión no podía mantenerse mucho tiempo; la vaciedad de fondo y forma que había en toda esta literatura no podía ocultarse a los ojos de ningún lector sensato, en cuanto pasase el placer de la sorpresa. La generación del tiempo de Felipe II, más grave y severa que los contemporáneos del emperador, comenzaba a hastiarse de tanta patraña insustancial y mostraba otras predilecciones literarias, que acaso pecaban de austeridad excesiva. La historia, la literatura ascética, la poesía lírica, dedicada muchas veces a asuntos elevados y religiosos, absorbían a nuestros mayores ingenios. Con su abandono se precipitó la decadencia del género caballeresco, al cual sólo se dedicaban ya rapsodistas oscuros y mercenarios.

Nunca faltaron, sin embargo, a estos libros aficionados y aun apologistas muy ilustres. Pero, si bien se mira, todos ellos hablan, no de los libros de caballerías tales como son, sino de lo que pudieran o debieran ser, y en este puro concepto del género es claro que tienen razón. No difiere mucho de este ideal novelístico el plan de un poema épico en prosa que explanó Cervantes por boca del Canónigo, mostrando con tan hermosas razones que estos libros daban largo y espacioso campo para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos. Este ideal se vió realizado cuando el espíritu de la poesía

caballescica, nunca enteramente muerto en Europa, se combinó con la adivinación arqueológica, con la nostalgia de las cosas pasadas y con la observación realista de las costumbres tradicionales próximas a perecer, y engendró la novela histórica de Walter Scott, que es la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías.

Pero Walter Scott y todos los novelistas modernos no son más que *epigonas* respecto de aquel patriarca del género, que tiene entre sus innumerables excelencias la de haber reintegrado el elemento épico que en las novelas caballescicas yacía soterrado bajo la espesa capa de la amplificación bárbara y desaliñada. La obra de Cervantes, como he dicho en otra parte, no fué de antítesis, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento. No vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y hermoso en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido. Lo que había de quimérico, inmoral y falso, no precisamente en el ideal caballescico, sino en las degeneraciones de él, se disipó como por encanto ante la clásica serenidad y la benévola ironía del más sano y equilibrado de los ingenios del Renacimiento. Fué de este modo el *Quijote* el último 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, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna.

Los medios que empleó Cervantes para realizar esta obra maestra del ingenio humano fueron de admirable y sublime sencillez. El motivo ocasional, el punto de partida de la concepción primera, pudo ser una anécdota corriente. La afición a los libros de caballerías se había manifestado en algunos lectores con verdaderos rasgos de alucinación, y aun de locura. Don Francisco de Portugal, en su *Arte de galantería*, nos habla de un caballero de su nación que encontró llorando a su mujer, hijos y criados: sobresaltóse, y preguntóles muy congojado si algún hijo o deudo se les había muerto; respondieron ahogados en lágrimas que no; replicóles más confuso: «Pues ¿por qué lloráis?»; dijéronle: «Señor, *hase muerto Amadís*». Melchor Cano, en el libro XI, capítulo VI, de sus *Lugares teológicos*, refiere haber conocido a un sacerdote que tenía por verdaderas las historias de Amadís y don Clarián, alegando la misma razón que el ventero del *Quijote*, es saber: que cómo podían decir mentira unos libros impresos con aprobación de los superiores y con privilegio real. El sevillano Alonso de Fuentes, en la *Summa de philosophia natural* (1547), traza la semblanza de un *doliente*, precursor del hidalgo manchego, que se sabía de memoria todo el *Palmerín de Oliva*, y «no se hallaba sin él aunque lo sabía de coro». En cierto cartapacio de don Gaspar Garcerán de Pinós, conde de Guimerán, fechado en 1600, se cuenta de un estudiante de Salamanca que «en lugar de leer sus liciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en aprieto por unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire, y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: «¡Déjenme vuestras mercedes que leía esto y esto, y defiende a este caballero! ¡Qué lástima! ¡Cuál le traían estos villanos!»

Si en estos casos de alucinación puede verse el germen de la locura de Quijote, mientras no pasó de los límites del ensueño ni se mostró fuera de la vida sedentaria, con ellos pudo

combinarse otro caso de locura activa y furiosa que don Luis Zapata cuenta en su *Miscelánea* como acaecido en su tiempo, es decir, antes de 1599, en que pasó de esta vida. Un caballero, muy manso, muy cuerdo y muy honrado sale furioso de la corte sin ninguna causa, y comienza a hacer las locuras de Orlando: «arroja por ahí sus vestidos, queda en cueros, mató a un asno a cuchilladas, y andaba con un bastón tras los labradores a palos».

Todos estos hechos, o algunos de ellos, combinados con el recuerdo literario de la locura de Orlando, que Don Quijote se propuso imitar juntamente con la penitencia de Amadís en Sierra Morena, pudieron ser la chispa que encendió esta inmortal hoguera.

El desarrollo de la fábula primitiva estaba en algún modo determinado por la parodia continua y directa de los libros de caballerías, de la cual poco a poco se fué emancipando Cervantes a medida que penetraba más y más en su espíritu la esencia poética indestructible que esos libros contenían, y que lograba albergarse, por fin, en un templo digno de ella. El héroe, que en los primeros capítulos no es más que un monomaniaco, va desplegando poco a poco su riquísimo contenido moral, se manifiesta por sucesivas revelaciones, pierde cada vez más su carácter paródico, se va purificando de las escorias del delirio, se pule y ennoblece gradualmente, domina y transforma todo lo que le rodea, triunfa de sus inicuos o frívolos burladores, y adquiere la plenitud de su vida estética en la segunda parte. Entonces no causa lástima, sino veneración; la sabiduría fluye en sus palabras de oro; se le contempla a un tiempo con respeto y con risa, como héroe verdadero y como parodia del heroísmo, y, según la feliz expresión del poeta inglés Wordsworth, la razón anida en el recóndito y majestuoso albergue de su locura. Su mente es un mundo ideal donde se reflejan, engrandecidas, las más luminosas quimeras del ciclo poético, que, al ponerse en violento contacto con el mundo histórico, pierden lo que tenían de falso y peligroso, y se resuelven en la superior categoría del humorismo sin hiel, merced a la influencia benéfica y purificadora de la risa. Así como la crítica de los libros de caballerías fué ocasión o motivo -de ningún modo causa formal ni eficiente- para la creación de la fábula del *Quijote*, así el protagonista mismo comenzó por ser una parodia benévola de *Amadís de Gaula*, pero muy pronto se alzó sobre tal representación. En Don Quijote revive Amadís, pero destruyéndose a sí mismo en lo que tiene de convencional, afirmándose en lo que tiene de eterno. Queda incólume la alta idea que pone el brazo armado al servicio del orden moral y de la justicia, pero desaparece su envoltura transitoria, desgarrada en mil pedazos por el áspero contacto de la realidad, siempre imperfecta, limitada siempre, pero menos imperfecta, menos limitada, menos ruda en el Renacimiento que en la Edad Media. Nacido en una época crítica, entre un mundo que se derrumba y otro que, con desordenados movimientos, comienza a dar señales de vida, Don Quijote oscila entre la razón y la locura por un perpetuo tránsito de lo ideal a lo real; pero, si bien se mira, su locura es una mera alucinación respecto del mundo exterior, una falsa combinación e interpretación de datos verdaderos. En el fondo de su mente immaculada continúan resplandeciendo con inextinguible fulgor las puras, inmóviles y bienaventuradas ideas de que hablaba Platón.

No fué de los menores aciertos de Cervantes haber dejado indecisas las fronteras entre la razón y la locura y dar las mejores lecciones de sabiduría por boca de un alucinado. No

entendía con esto burlarse de la inteligencia humana, ni menos escarnecer el heroísmo, que en el *Quijote* nunca resulta ridículo sino por la manera inadecuada e inarmónica con que el protagonista quiere realizar su ideal, bueno en sí, óptimo y saludable. Lo que desquicia a Don Quijote no es el idealismo, sino el individualismo anárquico. Un falso concepto de la actividad es lo que le perturba y enloquece, lo que le pone en lucha temeraria con el mundo y hace estéril toda su virtud y su esfuerzo. En el conflicto de la libertad con la necesidad, Don Quijote sucumbe por falta de adaptación al medio; pero su derrota no es más que aparente, porque su aspiración generosa permanece íntegra, y se verá cumplida en un mundo mejor, como lo anuncia su muerte tan cuerda y tan cristiana.

Si éste es un símbolo, y en cierto modo no puede negarse que para nosotros lo sea y que en él estribe una gran parte del interés humano y profundo del *Quijote*, para su autor no fué tal símbolo, sino criatura viva, llena de belleza espiritual, hijo predilecto de su fantasía romántica y poética, que se complace en él y le adorna con las más excelsas cualidades del ser humano. Cervantes no compuso o elaboró a Don Quijote por el procedimiento frío y mecánico de la alegoría, sino que le *vió* con la súbita iluminación del genio, siguió sus pasos atraído y hechizado por él, y llegó al símbolo sin buscarle, agotando el riquísimo contenido psicológico que en su héroe había. Cervantes contempló y amó la belleza, y todo lo demás le fué dado por añadidura. De este modo, una risueña y amena fábula que había comenzado por ser parodia literaria, y no de todo el género caballeresco, sino de una particular forma de él, y que luego por necesidad lógica fué sátira del ideal histórico que en esos libros se manifestaba, prosiguió desarrollándose en una serie de antítesis, tan bellas como inesperadas, y no sólo llegó a ser la representación total y armónica de la vida nacional en su momento de apogeo e inminente decadencia, sino la epopeya cómica del género humano, el breviario eterno de la risa y de la sensatez.

Cervantes se levanta sobre todos los parodiadores de la caballería, porque Cervantes la amaba y ellos no. El Ariosto mismo era un poeta honda y sinceramente pagano, que se burla de la misma tela que está urdiendo, que permanece fuera de su obra, que no comparte los sentimientos de sus personajes ni llega a hacerse íntimo con ellos ni mucho menos a inmolar la ironía en su obsequio. Y esta ironía es subjetiva y puramente artística, es el ligero solaz de una fantasía risueña y sensual. No brota espontáneamente del contraste humano, como brota la honrada, serena y objetiva ironía de Cervantes.

Con Don Quijote comparte los reinos de la inmortalidad su escudero, fisonomía tan compleja como la suya en medio de su simplicidad aparente y engañosa. Puerilidad insigne sería creer que Cervantes la concibió de una vez como un nuevo símbolo para oponer lo real a lo ideal, el buen sentido prosaico a la exaltación romántica. El tipo de Sancho pasó por una elaboración no menos larga que la de Don Quijote; acaso no entraba en el primitivo plan de la obra, puesto que no aparece hasta la segunda salida del héroe; fué indudablemente sugerido por la misma parodia de los libros de caballerías, en que nunca faltaba un escudero al lado del paladín andante. Pero estos escuderos, como el Gandalín del *Amadís*, por ejemplo, no eran personajes cómicos, ni representaban ningún género de antítesis. Uno solo hay, perdido y olvidado en un libro rarísimo, y acaso el más antiguo de los de su clase, que no estaba en la librería de Don Quijote, pero que me parece imposible que Cervantes no conociera; acaso le habría leído en su juventud y no

recordaría ni aun el título, que dice a la letra: *Historia del caballero de Dios que había por nombre Cifar, el cual por sus virtuosas obras et hazañosos hechos fué Rey de Menton*. En esta novela, compuesta en los primeros años del siglo XIV, aparece un tipo muy original, cuya filosofía práctica, expresada en continuas sentencias, no es la de los libros, sino la proverbial o *paremiológica* de nuestro pueblo. El Ribaldo, personaje enteramente ajeno a la literatura caballeresca anterior, representa la invasión del realismo español en el género de ficciones que parecía más contrario a su índole, y la importancia de tal creación no es pequeña, si se reflexiona que el Ribaldo es, hasta ahora, el único antecesor conocido de Sancho Panza. La semejanza se hace más visible por el gran número de refranes (pasan de sesenta) que el Ribaldo usa a cada momento en su conversación. Acaso no se hallen tantos en ningún texto de aquella centuria, y hay que llegar al Arcipreste de Talavera y a *La Celestina* para ver abrirse de nuevo esta caudalosa fuente del saber popular y del pintoresco decir. Pero el Ribaldo no sólo parece un embrión de Sancho en su lenguaje sabroso y popular, sino también en algunos rasgos de su carácter. Desde el momento en que, saliendo de la choza de un pescador, interviene en la novela, procede como un rústico malicioso y avisado, socarrón y ladino, cuyo buen sentido contrasta las fantasías de su señor «el caballero viandante», a quien en medio de la cariñosa lealtad que le profesa, tiene por «desventurado e de poco recabdo», sin perjuicio de acompañarle en sus empresas, y de sacarle de muy apurados trances, sugiriéndole, por ejemplo, la idea de entrar en la ciudad de Menton con viles vestiduras y ademanes de loco. Él, por su parte, se ve expuesto a peligros no menores, aunque de índole menos heroica. En una ocasión le liberta el caballero Cifar al pie de la horca donde iban a colgarle confundiendo con el ladrón de una bolsa. No había cometido ciertamente tan feo delito, pero en cosas de menos cuantía pecaba sin gran escrúpulo, y salía del paso con cierta candidez humorística. Dígalo el singular capítulo LXII (trasunto acaso de una *facecia* oriental) en que se refiere cómo entró en una huerta a coger nabos, y los metió en el saco. Aunque en esta y en alguna otra aventura el Ribaldo parece precursor de los héroes de la novela picaresca todavía más que del honrado escudero de Don Quijote, difiere del uno y de los otros en que mezcla el valor guerrero con la astucia. Gracias a esto, su condición social va elevándose y depurándose; hasta el nombre de Ribaldo pierde en la segunda mitad del libro. «Probó muy bien en armas e hizo muchas caballerías e buenas, porque el rey tuvo por guisado de lo facer caballero, e lo hizo e lo heredó e lo casó muy bien, e decíanle ya el *caballero amigo*.»

Inmensa es la distancia entre el rudo esbozo del antiguo narrador y la soberana concepción del escudero de Don Quijote, pero no puede negarse el parentesco. Sancho, como el Ribaldo, formula su filosofía en proverbios; como él, es interesado y codicioso a la vez que leal y adicto a su señor; como él, se educa y mejora bajo la disciplina de su patrono, y si por el esfuerzo de su brazo no llega a ser caballero andante, llega por su buen sentido, aguzado en la piedra de los consejos de Don Quijote, a ser íntegro y discreto gobernante, y a realizar una manera de utopía política en su ínsula.

Lo que en su naturaleza hay de bajo e inferior, los apetitos francos y brutales, la tendencia prosaica y utilitaria, si no desaparecen del todo, van perdiendo terreno cada día bajo la mansa y suave disciplina sin sombra de austeridad que Don Quijote profesa; y lo que hay de sano y primitivo en el fondo de su alma brota con irresistible empuje, ya en forma

ingenuamente sentenciosa, ya en inesperadas efusiones de cándida honradez. Sancho no es una expresión incompleta y vulgar de la sabiduría práctica, no es solamente el coro humorístico que acompaña a la tragicomedia humana: es algo mayor y mejor que esto, es un espíritu redimido y purificado del fango de la materia por Don Quijote; es el primero y mayor triunfo del ingenioso hidalgo; es la estatua moral que van labrando sus manos en materia tosca y rudísima, a la cual comunica el soplo de la inmortalidad. Don Quijote se educa a sí propio, educa a Sancho, y el libro entero es una pedagogía en acción, la más sorprendente y original de las pedagogías, la conquista del ideal por un loco y por un rústico, la locura aleccionando y corrigiendo a la prudencia mundana, el sentido común ennoblecido por su contacto con el ascua viva y sagrada de lo ideal. Hasta las bestias que estos personajes montan participan de la inmortalidad de sus amos. La tierra que ellos hollaron quedó consagrada para siempre en la geografía poética del mundo, y hoy mismo, que se encarnizan contra ella hados crueles, todavía el recuerdo de tal libro es nuestra mayor ejecutoria de nobleza, y las familiares sombras de sus héroes continúan avivando las mortecinas llamas del hogar patrio y atrayendo sobre él el amor y las bendiciones del género humano.

DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Dijo Miguel de Cervantes, príncipe de los ingenios españoles y esclavo del Santísimo Sacramento, que «el mezclar lo humano con lo divino es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento». No quisiera yo que sobre mí recayese el peso de tan justa sentencia, ni dejo de recelar que pueda parecer inoportuna la intervención de un humilde profesor de letras humanas en un acto que principalmente requiere el concurso de las divinas. El solemne misterio que estos días conmemoramos, la inefable emoción que embarga toda alma cristiana ante el espectáculo de una muchedumbre congregada de todos los términos de la tierra para rendir tributo de fe y amor a Cristo Sacramentado, parece que ahuyenta todo pensamiento profano y hiela en los labios toda palabra que no sea una oración. Sólo la voz de la ciencia teológica puede levantarse potente y autorizada para esclarecer, en cuanto es concedido a nuestra débil luz intelectual, los arcanos del dogma. Temeridad sería en el simple fiel pretender escudriñarlos. Bástale acercarse con pavor y reverencia a la mesa donde se sirve el pan de los ángeles. Suene, pues, el acento de los doctores que de la Iglesia tienen misión para enseñar; ya en la cátedra del Espíritu Santo, ya en las tesis y disertaciones de este grandioso Congreso. Preparemos los oídos para escucharlos y abramos el espíritu a la eficacia de su doctrina, que no caerá en suelo estéril si la recibimos con razonable obsequio y corazón contrito y humillado.

Es este misterio de amor centro de la vida cristiana, lazo estrechísimo entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre; Sacramento augusto de la ley de gracia, que en él recibe su perfección y complemento mediante la comunión substancial del sacratísimo cuerpo de Cristo velado en las especies eucarísticas. Este sacrificio perenne e incruento, que cada día se ofrece en innumerables aras, es promesa de inmortalidad y prenda sacrosanta del

rescate humano. Por él forma la cristiandad un cuerpo místico que recibe la savia de su Divino Fundador y liga a todos sus miembros con vínculos de caridad indisoluble. Sin la inmolación perpetua de la Víctima Sagrada no se concibe el sacerdocio ni el altar. La vida parece como que se disipa entre las nieblas de un intelectualismo vago, sin llama de amor ni eficacia en las obras. Este único y verdadero sacrificio no es sombra y figura como los de la Ley Antigua, sino realidad presente y eterna, renovación del sacrificio del calvario, que salva a todo hombre que quiere salvarse. En él está la raíz del orden religioso, y por él se difunde en nuestra naturaleza regenerada y transfigurada el raudal de la gracia.

Pero este raudal a todas partes llega, y no hay facultad humana que en sus aguas no se purifique, cuanto más aquella tan noble y excelsa, que a nuestro espíritu fué concedida, de manifestar, por medio de imágenes sensibles, la belleza ideal, *pura, inmóvil y bienaventurada*, como Platón la columbró en sus ensueños; como la mostró la Revelación cristiana, no en la vaga región especulativa, ni encubierta bajo las sombras y cendales del mito y de la alegoría, sino viva, triunfante y gloriosa en la persona del Verbo Encarnado, fuente de todo bien y toda sabiduría. El arte, pues, y cada una de las artes, principalmente el arte de la poesía, que por su universalidad parece que las comprende a todas, ha sido en el pueblo cristiano, y sobre todo en el nuestro de la edad de oro, una forma de enseñanza teológica, una cátedra abierta a la muchedumbre, no en el austero recinto de las escuelas, sino en la plaza pública, como en los días triunfantes de la democracia ateniense, a la radiante luz de nuestro sol nacido para reverberar en las custodias y convertirlas en ascuas de oro. Con tales alas volaba el genio de nuestros poetas, ante millares de espectadores de imaginación fresca y dócil, de entendimiento despierto y ágil para seguir las más sutiles abstracciones, y de voluntad tan perseverante y firme como recio era su brazo, templado en todos los campos de batalla del mundo.

Así nació aquel género dramático, tan propio y peculiar nuestro, que a duras penas consiguen los más eruditos extranjeros darse cuenta de su especial carácter, y no son pocos los que con notoria impropiedad le usan como nombre genérico de toda representación a lo divino. Los autos sacramentales tienen un tema único, aunque de fertilidad inagotable y desarrollado con riquísima variedad de medios y recursos artísticos: el dogma de la presencia eucarística. Este dogma es el que en las obras de nuestros poetas reduce a grandiosa unidad toda la economía del saber teológico y reviste de símbolos y figuras, a un tiempo palpables y misteriosas, la historia y la fábula, el mundo sagrado y el gentil, los áridos esquemas de la dialéctica y los arrobamientos del amor místico, para ofrecerlo todo, como en un haz de mirra, ante las aras del divino pan, multiplicado en infinitos granos.

Vivimos entre prodigios: sin la luz de la Revelación son enigmas indescifrables nuestra cuna y nuestra tumba; no hay instante sin milagro, según la vigorosa expresión de nuestro dramaturgo, y cumple el arte su fin más sublime cuando nos sumerge en las tinieblas de la noche oscura del alma para aleccionarnos con aquel extraño género de sabiduría que el gran doctor del Carmelo comprendió en tres versos tan sencillos en la letra como hondos en el sentido:

Entréme donde no supe,
Y quedéme no sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo.

Son las alturas de la contemplación mística de difícil acceso para el pie más ágil y para el más alentado pecho, ni es la doctrina de la perfección espiritual materia de mero deleite estético, sino regla y disciplina de la voluntad y del entendimiento. Error grave, y en nuestros tiempos muy vulgarizado, es el de buscar la verdad por el camino del arte, o suponer que cierta vaga, egoísta y malsana contemplación de un fantasma metafísico que se decora con el nombre de belleza pueda ser norma de vida ni ocupación digna de un ser inteligente. En el fondo de este diletantismo bajo y enervante, feroz y sin entrañas, late el más profundo desprecio de la humanidad y del arte mismo, que se toma así por un puro juego sin valor ni consistencia. Cierto es que las formas bellas tienen valor por sí mismas y le tienen también por su rareza, puesto que son tan fugaces las apariciones con que recrean la mente de los humanos; pero su propia excelencia intrínseca no se concibe sin el sello del ideal que llevan estampado, puesto que meras combinaciones de líneas, de colores, de sonidos musicales o de palabras sometidas a la ley del ritmo serán un material artístico muerto, hasta que la voz del genio creador flote sobre las ondas sonoras y sobre el tumulto de las formas anhelantes de vida, como flotaba el espíritu de Dios sobre las aguas.

Pero hasta ahora no hemos traspasado los límites del orden natural: osemos penetrar, con temor y reverencia, en el orden sobrenatural y de gracia. Una inmensa revelación, cuya necesidad se adivina y presente en el término del conocimiento filosófico, en las aspiraciones insaciables del alma sedienta del bien infinito, en aquella luz interior que es participación de la luz increada, ha transformado el arte como todas las demás obras de la actividad humana. Un misterio de amor inefable ha conmovido las entrañas de la tierra y ha hecho brotar, copiosa y dulce, la fuente de las lágrimas. El ideal se ha manifestado, no en la fría y severa región especulativa, ni envuelto en símbolos y enigmas, sino accesible y familiar; vistiendo carne mortal; peregrinando entre los hijos de los hombres, hecho varón de dolores y cargando sobre sus hombros el peso infinito de la humanidad prevaricadora. La Divinidad habitó entre nosotros, y fué Dios y hombre juntamente, y enalteció y transfiguró la naturaleza humana al unirse con ella. Un nuevo tipo de belleza espiritual amaneció para el mundo que cae del lado acá de la Cruz. No son ya lo bello y lo feo, ni siquiera lo ideal y lo real, quienes se disputan el imperio del arte. Una belleza más alta, que es suprema realidad y puro ideal a la vez, lo ha iluminado todo, lo ha penetrado todo, lo ha regenerado todo, ha impreso el signo de la Redención en la criatura más abyecta, y, haciéndose todo para todos, ha abierto sus entrañas de infinita misericordia al pobre lisiado cuyas líneas contradicen groseramente el canon estético, a la pecadora y al publicano, al facineroso arrepentido cuya vida ha sido grosera infracción de la sabia economía social.

A este arte pertenecen las producciones de nuestros grandes poetas religiosos, y el drama eucarístico muy en particular. No son los autos una transformación de los antiguos

misterios, porque nunca se expuso directamente en éstos el dogma de la presencia sacramental. Sabemos positivamente por datos de los siglos XIV y XV que en Gerona, en Barcelona, en Valencia, representaciones devotas de vario argumento acompañaron a la festividad del Corpus, acaso desde tiempos muy próximos a su introducción en España. Pero estas piezas nada tienen de peculiarmente eucarístico. «El sacrificio de Isaac», «El sueño y la venta de José», que representaban los beneficiados de Gerona; los tres *misterios* valencianos, vivos aún: del «Paraíso terrenal», de «San Cristóbal» y de la «Degollación de los Inocentes», y otras que a este tenor pudieran citarse en la antigua literatura catalana, no tienen con el auto sacramental más relación que la de haber sido representados durante la procesión del Corpus, o como accesorio y complemento de ella. Otro tanto acontece con el más antiguo que se conoce en castellano, aunque de autor portugués, el *Auto de San Martín*, de Gil Vicente, representado en Lisboa en 1504.

Pero ya antes de mediar el siglo XVI el auto sacramental se afirma con sus propios, inconfundibles caracteres, como protesta de la Musa popular contra la negación de la presencia real formulada por luteranos y calvinistas. Sencillísimas son en su traza y artificio las obras de este primer período, hasta el punto de calificarlas uno de sus autores de «sermones en representable idea». Pero no falta en algunas de ellas muy dulce y cándida poesía, que, por lo mismo que surge sin esfuerzo y se expresa sin aliño, deja en el alma el regalado sabor de las aguas de una fuente agreste e incontaminada que brota en lo más hondo del bosque primitivo. El anónimo poeta del *Aucto de las donas* (o de los instrumentos de la Pasión) *que envió Adán a Nuestra Señora*, llenó su composición de dulces y patéticos afectos, y el valenciano Juan de Timoneda, aunque más tuvo de refundidor hábil que de autor original, superó acaso a todos los de su tiempo en algunas de las poesías contenidas en sus *Ternarios Sacramentales*, especialmente en el delicadísimo auto de *La oveja perdida*.

En manos de Lope de Vega y de sus discípulos Tirso de Molina y Valdivieso, el auto se transformó como todo lo restante, pero no por evolución radical del género, sino por el prestigio de un superior talento poético y de una lengua y una versificación llegadas a la cumbre. Lope resulta mucho más original, mucho más creador en el drama profano que en el sagrado, y más en el historial que en el alegórico: la perfección de éste quedaba reservada para los tiempos de Calderón. En los autos de Lope la alegoría es superficial, inmediata, digámoslo así, y carece de la profundidad metafísica que informa otras representaciones posteriores, pero está menos expuesta que ellas a degenerar en árida y fría. Si los poetas que le sucedieron parecen más adelantados en combinaciones técnicas, él los vence a todos en *objetividad* y *evidencia* poética, como notaron perfectamente Schack y Grillparzer. El ingenio de Lope era un raudal de inexhausta poesía, que fertiliza todo lo que toca. Su lirismo no es espléndido y profuso, intemperante y barroco como el de Calderón, sino que brilla con luz suave y continua, cuyos resplandores alegran el alma. En la expresión viva y sincera de los afectos, en la interpretación grave y sencilla de las parábolas evangélicas (la viña, la siega, la oveja perdida), en la paráfrasis bellísima del Cantar de los Cantares aplicado al misterio eucarístico, Lope merece a cada momento la calificación de gran poeta. No deslumbra, no fatiga con la afectación de lo colosal y desmesurado, con el alarde intempestivo de los tesoros de la memoria y de las formas de la argumentación. Su estilo habitual es más gracioso que robusto, más patético que

grandilocuente, pero a veces se levanta con energía y solemnidad inusitadas, y llega por el camino de la intuición poética a la mayor elevación ideal. Todo parece en él tan espontáneo como en el arte popular, en el cual tiene sus raíces hondísimas el suyo. Las flores villanescas de los ingenuos autos viejos lucen más en el búcaro gentil en que las colocó la mano de Lope, pero no han perdido su aroma silvestre y campesino.

A este gran poeta fué concedido también dar la más alta nota lírica en el concierto de nuestra poesía eucarística, no sólo en sus villancicos y canciones cortas, sino en algunos admirables sonetos, de los cuales he de citar uno solo, donde la contrición del gran pecador resuena como velada en la voz augusta del sacerdote:

Cuando en mis manos, Rey eterno, os miro,
Y la cándida víctima levanto,
De mi atrevida indignidad me espanto,
Y la piedad de vuestro pecho admiro.

Tal vez el alma con temor retiro,
Tal vez la doy al amoroso llanto,
Que arrepentido de ofenderos tanto,
Con ansias temo y con dolor suspiro.

Volved los ojos a mirarme, humanos;
Que por las sendas de mi error siniestras
Me despeñaron pensamientos vanos:

No sean tantas las miserias nuestras
Que a quien os tuvo en sus indignas manos
Vos le dejéis de las divinas vuestras.

Lecciones no sólo de piedad y de vida ascética, sino de teología dogmática contienen nuestros autos, donde hasta la ornamentación barroca y el juego al parecer caprichoso de la imaginación suelen encerrar hondo sentido. Acaso sea su principal defecto en la última y grandiosa manera donde estampó su sello Calderón cierto abuso del espíritu dialéctico, que no siempre llega a obtener plena realización poética ni a encarnarse adecuadamente en el símbolo. Pero ¡qué fuerza mental supone en el poeta y en los espectadores esta continua evocación de formas intelectuales que pugnan por adquirir vida dramática, aunque resulte a trechos incompleta y borrosa, árida unas veces por sobra de razonamiento, y otras ahogada bajo el peso de una vegetación lírica cuyas pompas y splendores no siempre disimulan el marchito color de la decadencia!

Hay en la urdimbre complicadísima de los autos calderonianos un principio de unidad y armonía que salva todos los escollos, que atenúa todas las disonancias, que resuelve todas las antinomias y hace penetrar la luz en los recintos de la oscura y enmarañada selva, donde, a través de la maleza del culteranismo, se oye confuso estrépito de palabras sonoras y se ven pasar en tropel sombras de imprecisos y vagos contornos: criaturas humanas, angélicas y diabólicas; patriarcas y profetas de la Ley Antigua; apóstoles,

santos y doctores de la Nueva; filósofos de la gentilidad; divinidades del Panteón clásico; ideas escolásticas convertidas en personajes activos; silogismos que hablan y se mueven entre lances de teatro; las edades históricas, los elementos de la materia, todos los seres naturales y los que produce el artificio del hombre. Entre todos ellos hay analogías y concordancias: éste es el principio fundamental de la poética calderoniana, a lo menos en los autos. Sólo un gran poeta, de fantasía tan rica como disciplinada, que ni siquiera las nieblas del mal gusto, con ser tan frecuentes, llegan a ofuscar del todo, hubiera sido capaz de esta sublime idealización, que es una de las cumbres del arte cristiano. Para ello le sirvió su magistral pericia técnica adquirida en obras de índole muy diversa, el poder de concentración dramática en que tanto sobresa, la natural tendencia de su espíritu a poner en sus grandes representaciones de la vida humana, y hasta en los ligeros bosquejos de costumbres de su siglo, algo que trasciende del hecho limitado y del conflicto de las pasiones, y nos hace entrever espirituales enseñanzas bajo el velo de figuras y emblemas, que encarnan, ya la victoria del libre albedrío sobre los prestigios del infierno, ya la constancia invicta del mártir cristiano, ya la solución altísima del enigma de la vida, que de las ilusiones del sueño surge purificada y triunfante, y hace brotar, no las aguas letales del pesimismo, sino la fuente de la acción generosa y fecunda que ennoblece el alma y la dispone y ordena para el eterno despertar.

Aun considerado meramente como dramaturgo profano, Calderón ocupa uno de los primeros puestos en la historia literaria del mundo. Pero dentro y fuera de su patria brillan, con luz tanto o más radiante que la suya, otros grandes ingenios que en ciertas condiciones le igualan, y en dotes muy señaladas de invención, realidad artística, firmeza en el dibujo de los personajes, lozanía y viveza en el diálogo, locución genial y propia, indudablemente le vencen, como hoy reconoce la crítica imparcial y serena, libre ya de los apasionamientos románticos. Pero en el drama alegóricoespiritual reina indudablemente solo, y como cantor de la teología, como poeta del simbolismo cristiano, no tiene rival después de Dante. La riqueza de poesía lírica derramada en los autos es maravillosa, pero no pasma menos la variedad de signos, tomados, ya del mundo físico, ya del moral, ya de la historia, ya de la fábula, en que el poeta engasta un pensamiento dominador y puede decirse que único. Claro es que no todas estas aplicaciones son igualmente felices, que algunas parecen violentas y hasta irreverentes (aunque la robusta fe de Calderón y de su auditorio lo salvaban todo), y que en otras se combina la sutileza escolástica con el follaje del culteranismo para producir verdaderos monstruos. Ni puede negarse que en medio de tanta riqueza de recursos y combinaciones brota del conjunto cierta impresión de monotonía que procede, en buena parte, de la afectada simetría de los planes y del amaneramiento ingenioso, pero amaneramiento al cabo, de la dicción, que no siempre responde a la elevación metafísica de los conceptos. Lunares son que no pretendemos disimular y que en nada agracian la faz de la poesía calderoniana, que quisiéramos constantemente grave, majestuosa y sencilla, como lo es el pensamiento que la informa. Pero ¿qué artista, y menos un artista popular como tiene que serlo el poeta dramático, cuya obra se construye, digámoslo así, en colaboración con el público, ha logrado emanciparse de las prácticas y de los gustos de su época? Por eso la noble y austera musa de Calderón se nos presenta tantas veces ataviada con el vano lujo y los afeites de la decadencia. Y en los autos más que en las comedias, por ser los autos en gran parte producciones de su vejez, iluminada hasta el fin por los resplandores del genio,

pero que no podía menos de sentir el desfallecimiento de los años, ni dejar de velarse con las nubes que oscurecían, cada vez más, el horizonte de la patria.

Tremendos días fueron aquellos de la segunda mitad del siglo décimoséptimo en que la integridad peninsular sufrió tan rudo quebranto, y aún fué mayor el amago que la catástrofe, con ser ésta tan formidable; pero tenían los hombres de aquella era algo que en las tribulaciones presentes se echa de menos, algo que no es resignación fatalista, ni apocada y vil tristeza, ni rencor negro y tenebroso contra la propia casta, como si pretendiéramos librarnos de grave peso, echando sobre las honradas frentes de nuestros mayores los vituperios que sólo nosotros merecemos. Era la humildad cristiana que, abatiendo al hombre delante de Dios, le ensalza y magnífica y robustece delante de los hombres y le hace inaccesible a los golpes de próspera y adversa fortuna. Era el acatamiento hondo y sencillo de la potestad suprema, que manda sobre los pueblos el triunfo o la derrota, la grandeza y el infortunio, el perdón o el castigo. Era el espíritu de caridad, que no por derramarse sobre todas las criaturas humanas deja de tener su hogar predilecto allí donde arde inextinguible y pura la llama de la patria, dos veces digna del amor de sus hijos: por grande y por infeliz.

Y así, en medio de los varios trances de la fortuna bélica, en medio de los grandes desastres que anublaron los postreros años del reinado de Felipe IV y el largo e infelicísimo de su vástago desventurado, aquella generación que llamamos decadente, y que lo era sin duda en el concepto económico y político, todavía conservaba intensa, viva y apacible la luz del ideal evangélico, y con ser iguales todos los atributos de Dios todavía gustaba más de especular en su misericordia que en su justicia. La solemne tristeza de la edad madura y el desengaño de las vanidades heroicas no eran entonces turbión de granizo que desolase el alma, sino capa de nieve purificadora, bajo la cual yacían las esperanzas de nueva primavera en la tierra, de primavera inmortal en los cielos. Esa Edad tuvo a Calderón por su poeta, y tuvo por sus pintores a Murillo y al autor del pasmoso lienzo de la *Sacra Forma*.

Y así como de Sócrates dijeron por el mayor elogio los antiguos que había hecho bajar la filosofía a las mansiones de los hombres, así del arte español dramático y pictórico del siglo XVII podemos decir, salvando todos los respetos debidos a los grandes teólogos y apologistas, que puso al alcance de la muchedumbre lo más práctico y asequible, lo más afectivo y profundo de la literatura ascética, y sentó a la teología en el hogar del menestral, y abrió al más cuitado la visión espléndida de los cielos: rompientes de gloria y apoteosis, sombras preñadas de luz, formas angélicas, tan divinas con ser tan humanas, tan castas con ser tan bellas; y todo ello para espiritual recreación de cuatro demacrados ascetas que parecen hechos de raíces de árboles, con el burdo sayal pegado a las carnes, y la mirada fija, ardiente, luminosa de quien nada puede contemplar en la tierra que iguale a los éxtasis anticipados del cielo.