

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

PLENITUD
DE
ESPAÑA



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Robert G. Allen
Nov 26, 1944



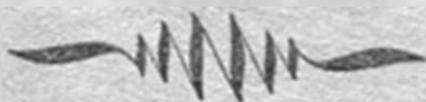
Rafael Andrés Ortega

PLENITUD DE ESPAÑA

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

PLENITUD
DE
ESPAÑA

ESTUDIOS DE HISTORIA
DE LA CULTURA



EDITORIAL LOSADA, S. A.

BUENOS AIRES



13692,0

P. 9

Edición expresamente autorizada para la
BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Marcas y características gráficas registradas en la
Oficina de Patentes y Marcas de la Nación

Copyright by Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires.



PRINTED IN ARGENTINA

Acabóse de imprimir el 10 de mayo de 1940
Imprenta López — Perú 666 — Buenos Aires



BN
864.42
4519pl
e.2 018

ESPAÑA EN LA CULTURA MODERNA

El problema de la función de España en la cultura moderna de Occidente está ligado al de la función que tuvo en el Renacimiento. Problema que durante largo tiempo se tocaba de paso, dándolo por resuelto, pero con soluciones contrarias entre sí: sólo nuestro siglo lo ha planteado con ánimo de examen. Se ha preguntado: ¿Hay Renacimiento español? (Victor Klemperer: "Gibt es eine spanische Renaissance?"). Los españoles, en su mayoría, responden que sí: la reacción crítica contra el Renacimiento, que está en germinación desde el romanticismo y se hace visible a fines del siglo XIX, nunca ha llegado al punto de que se cifre orgullo en estar ausente de la renovación espiritual de Europa durante los siglos XV y XVI. Y —situación paradójica— en Alemania, cuyo Renacimiento se presta a tanta controversia como el español, hay quienes tocan el extremo: denominar a España el país sin Renacimiento ("das Land ohne Renaissance").

La discusión sobre la parte que a cada pueblo toca en aquella renovación ha de apoyarse en definiciones y limitaciones: según el concepto de Renacimiento que definamos y limitemos, así será la porción que en él asignemos a los países de Europa. Italia conservará, claramente, el privilegio del arquetipo, pero a Francia podrá admitírsela como débil secuaz, y a Inglaterra o Alemania rechazárselas como demasiado protestantes ("la Reforma es el Antirrenacimiento") o a España

Reg. No. 000750



como demasiado católica ("la Contrarreforma es la muerte del Renacimiento"). *

Junto a la definición de Renacimiento hace falta —es obvio— conocer en toda su variedad las manifestaciones espirituales de los pueblos cuyo papel se discute. ¡Pero este deber se descuida fácilmente! La crónica de la vida intelectual y artística del mundo moderno está viciada de pasión política, de nacionalismo irreflexivo: cuántas veces los manuales de historia de la ciencia o de la filosofía, o de las artes plásticas, o de la música, hablan sólo de la obra de naciones políticamente importantes, y ante todo de la nación a que pertenece el autor.

Sólo en el siglo XVIII se comienza a escribir sistemáticamente la historia de tales actividades: en las épocas anteriores, el método usual fué la serie de biografías individuales, desde Diógenes Laercio hasta Giorgio Vasari. Aquel siglo de los principios universales y de los impulsos humanitarios, el siglo de la *Enciclopedia* y del *Ensayo sobre los progresos del espíritu humano*, aspiraba a la visión amplia de la cultura en el curso de la historia: pero apenas inició la tarea: los datos eran insuficientes; los que se tenían a mano eran, la mayor parte, los del propio país. El XIX, siglo de nacionalismos, se encastilló en esos datos insuficientes, y con ellos construyó sus manuales como fortalezas de soberbia occidental: civilización significaba sólo civilización de Occidente. No había, en estricto rigor, mala fe; después sí la hubo. Cada nacionalismo estaba seguro de la superioridad del propio país, porque sabía poco de los ajenos: el occidentalista estaba seguro de que la civilización de Occidente era la superior, o la única, porque

* No menos discutible que el concepto demasiado rígido de *Renacimiento* es el de *Edad Media*. En España faltan hechos que son característicos de la Edad Media en Francia, como el feudalismo en sentido exacto. En cambio, España es el país que más se aproximó a Italia en los comienzos de la Edad Moderna: consúltese el gran libro de Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*.

sabía poco de las extrañas o no las entendía. La multitud creía ingenuamente en los manuales; hasta los países humillados los acataban.

Pero la investigación avanzaba. El espíritu de universalidad no había muerto. Alemania daba ejemplo de curiosidad generosa. Y el siglo del nacionalismo cultivó, paralelamente, el exotismo. Nacionalismo y exotismo: dos caras del individualismo transportado a los grupos sociales. El impulso romántico buscaba en todo grupo humano, de la tierra propia o de la ajena, el carácter, el sello de la diferencia, el timbre individual.

El XX, el siglo de la confusión, "que quiere y no se atreve a entrar en la confesión de la verdad", ofrece contrastes que son escándalo de la razón: frente a la investigación honesta o la crítica amplia que saca a luz maravillas hasta de la obra de pueblos humildes —como en Leo Frobenius o en Roger Fry— están los libros rapaces donde se altera la verdad, con descarada deliberación, para apoderarse de la gloria o sólo para negársela a pueblos extraños*.

Pero ningún estorbo, para comprender la hermandad de los pueblos en el trabajo constructor de la civilización moderna, como las nociones corrientes sobre historia de la cultura: los divulgadores prestan oído demasiado tarde a la voz de la investigación. Así, para muchos no se ha disipado todavía la costumbre de hacer comenzar la música en el siglo XVIII, ni la de suprimir en la historia de las artes plásticas la escultura policroma. ¡En las disciplinas humanísticas resulta ex-

* Ejemplo: en uno de los países poderosos se ha llevado al teatro la histórica lucha contra la fiebre amarilla. Carlos Finlay, el sabio investigador que descubrió el agente transmisor de la plaga, era cubano; más aún: cubano que trabajó por la independencia de Cuba. Pero en el drama no se declara su nacionalidad verdadera, que da poco brillo: se le llama escocés. Con igual derecho se le llamaría belga a Beethoven. Para colmo: una enciclopedia —del país interesado, desde luego— llama a Finlay "Americano", es decir, de los Estados Unidos; pero añade, con exquisita despreocupación: "nacido en Cuba".

trañamente difícil poner al día los manuales! ¿No enseñamos todavía, en el siglo de la lingüística, gramática de Dionisio de Tracia? Es como si enseñáramos todavía física según Aristóteles o geografía según Estrabón.

Como el idioma español sufrió eclipse político durante doscientos años, la figura de España aparece, a los ojos del vulgo, inferior a lo que realmente ha sido en la creación de la cultura moderna.

Desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II, navegaciones y descubrimientos dan a España y Portugal —una sola unidad de cultura entonces— función renovadora en las ciencias de aplicación y descripción. Es enorme su labor en geografía, en mineralogía, en zoología y botánica. En las ciencias puras, la actividad es muy inferior. Pero en los tiempos de Carlos V, cuando no se echaba de menos en España ninguno de los impulsos del Renacimiento, cuando se discutían francamente problemas religiosos y filosóficos y se ensayaban novedades fecundas en todas las artes, el movimiento científico hispano-portugués estaba lleno de promesas, con los estudios de Fray Juan de Ortega en matemáticas, y de Pedro Juan Núñez, el genial Nonnius, en álgebra y en cosmografía, y de Alvaro Tomás sobre la teoría de las proporciones y las propiedades del movimiento, anticipando a Galileo, y de Miguel Servet en biología, y hasta los atisbos de Hernán Pérez de Oliva sobre el electromagnetismo. El posterior descenso de las ciencias teóricas se ha explicado siempre con la ojeriza inquisitorial hacia la investigación libre. Otra grave causa fué la norma dictada en 1550, con fines defensivos para las universidades españolas: se prohibió salir a estudiar en universidades extranjeras. Prueba de cómo la ciencia no puede aislarse: universal por esencia, en los tiempos modernos lo es además en su desarrollo.

En la filosofía, España y Portugal intervienen, con

León Hebreo, Luis Vives, Fox Morcillo, Gómez Pe-
 rirea, Francisco Sánchez y Juan Huarte, en la renova-
 ción crítica del siglo XVI, en los pasos hacia la mo-
 derna teoría del conocimiento, en la nueva concepción
 del hombre, en la interpretación y transformación de
 las doctrinas platónicas y aristotélicas. Vives —piensa
 Dilthey— es el primer autor que en el Renacimiento
 estudia sistemáticamente al hombre: “representa el pa-
 so de la psicología metafísica a la descriptiva y analí-
 tica”. Después, España no colabora en las grandes
 construcciones libres del siglo XVII, salvo la parte que
 le toca en Spinoza, cuya lengua de hogar era el español,
 y, en campo limitado, las observaciones de Gracián.
 Pero gran tarea suya fué la reconstrucción de la meta-
 física escolástica y de la teología, que empieza en Fran-
 cisco de Victoria y se completa en Domingo de Soto,
 Melchor Cano, Domingo Báñez, Luis de Molina, Ga-
 briel Vázquez, Francisco Suárez, Fray Juan de Santo
 Tomás: teólogos —dice Renan— que eran “en el fon-
 do pensadores tan atrevidos como Descartes y Dide-
 rot”. Suárez, dice Pfandl, “fué el nombre europeo de
 mayor autoridad en la metafísica del siglo XVII”;
 Descartes y Leibniz lo estudiaron atentamente.

Paralelo es el desarrollo y esplendor de la mística
 y de la ascética, en Santa Teresa y San Juan de la
 Cruz, en Fray Luis de León y Fray Luis de Granada.
 Pero antes, en la época de los erasmistas y sus activas
 discusiones, * el pensamiento religioso se proyectó en
 tantas direcciones audaces, que de España salieron, pa-
 ra influir sobre tierras extrañas, místicos y teólogos
 heterodoxos, como Miguel Servet y Juan de Valdés.
 Como caso singular, es Valdés, el admirable escritor,
 el sutil heterodoxo del Renacimiento, quien abre la se-
 rie de los grandes místicos de España; no menos sin-
 gular es que la cierre otro heterodoxo célebre, de in-
 fluencia universal, Miguel de Molinos.

* Esta época está ahora descrita admirablemente en el libro
 de Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne* (1937).

En el pensamiento jurídico, España procede con originalidad y amplitud. La conquista de América la puso frente a problemas nuevos. Y la nación conquistadora es la primera, en la historia moderna, que discute la conquista. De la heroica contienda que abren tres frailes dominicos en la isla de Santo Domingo, en 1510, y que Bartolomé de Las Casas hizo suya durante cincuenta años, salieron las Leyes de Indias y la doctrina de Francisco de Vitoria y de sus discípulos, que, transmitida a Grocio, ampliada y divulgada por él, constituyó "un progreso en la vida moral del género humano". Esta doctrina se resume en el igual derecho de todos los hombres a la justicia y en el igual derecho de todos los pueblos a la libertad. Sus primitivos antecedentes están en disposiciones que dictó Isabel la Católica sobre América, anticipándose a los problemas de la discusión.

España recibió de Italia, desde el siglo XV, la devoción de la antigüedad clásica, y bien pronto se aplicó a estudiarla de acuerdo con métodos rigurosos. A la labor de interpretación, de crítica, de estudio histórico y lingüístico, de revisión y depuración de textos, se aplican hombres como Antonio de Nebrija, cuyo nombre pasó a símbolo de la enseñanza del latín; Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Simón Abril, Juan Páez de Castro, Alfonso García Matamoros, Pedro de Valencia, precursor de los modernos historiadores de la filosofía en su estudio monográfico sobre la teoría del conocimiento entre los platónicos de la Academia Nueva. Con la erudición clásica coincidía la erudición bíblica, que produjo los monumentos de la Biblia Poliglota de Alcalá, bajo la inspiración del Cardenal Cisneros (1514-1517), y la de Arias Montano (Ámberes, 1568-1572). Son multitud estos investigadores, críticos, comentadores y traductores: así, Aristóteles pasó íntegramente al español antes que a ninguna otra lengua moderna; en la versión de tragedias griegas, sólo Italia se adelanta a España, y en muy pocos

años . . . ¡Y sin embargo, Sandys olvidó a los españoles en su *Historia de la erudición clásica*!

No menor injusticia es el olvido en que se deja la antigua lingüística española: después de Nebrija, a quien por lo menos se menciona como primer gramático de idioma moderno, habría que recordar a Bernardo Aldrete, que escribe el primer ensayo de comparación entre las lenguas románicas, con el primer esbozo de leyes de evolución fonética; a Fray Pedro de Ponce, Manuel Ramírez de Carrión, Juan Pablo Bonet, hasta Mateo Alemán, cuyas doctrinas y descripciones fonéticas tienen rigor científico no alcanzado fuera de España hasta fines del siglo XIX: este saber fonético no fué privilegio de unos pocos, y en América lo aplicaron a la descripción de lenguas indígenas misioneros como Fray Alonso de Molina y Fray Luis de Valdivia *.

En la teoría de la literatura, los españoles tuvieron libertad y vuelo desusados entonces, levantándose a concepciones generales que se sobreponían a las estrechamente derivadas de la antigüedad clásica, puras o con deformaciones. Si las doctrinas españolas de Vives y de Fox Morcillo, del Brocense y del Pinciano, de Tirso de Molina y Ricardo del Turia, se hubieran divulgado en vez de las italianas que Francia adoptó e impuso con su egregio imperialismo de la cultura, no habría sido necesaria en el siglo XVIII la revolución de Lessing contra la literatura académica: España declaró la libertad del arte cuando en Italia el Renacimiento entraba en rigidez que lo hizo estéril: proclamó principios de invención y mutación que en Europa no se hicieron corrientes, como doctrina, hasta la época romántica.

Las teorías literarias de los españoles no eran cono-

* Todavía en época posterior, a fines del siglo XVIII, la obra de Hervás sobre las lenguas del mundo es intento admirable, que en parte resiste al tiempo: su clasificación de las lenguas indígenas de la América del Sur ha recibido pocos retoques.

cidas fuera de España —salvo la de Vives—, pero las obras literarias sí. A partir del siglo XVI, Europa se enriquece con el saqueo de España, como antes con el saqueo de Italia *. España se convierte en maestra de la novela, como Italia lo había sido antes; crea, con Inglaterra y Francia, el teatro moderno, que Italia inició pero no llevó a pleno desarrollo; pone invención en toda especie de literatura.

De fama, la literatura española es bien conocida en el mundo: de fama, hoy, más que de hecho. Fama igual tienen la pintura y la arquitectura. Todos pueden nombrar las catedrales de Sevilla, de Toledo, de Segovia, de Burgos, de Santiago; nombrar al Greco, a Velázquez, a Ribera, a Zurbarán, a Murillo; después, el salto a Goya. Pero eso es sólo parte de la extraordinaria, inagotable variedad de la arquitectura española, que desconcierta al visitante de ciudades olvidadas como Úbeda y Baeza, como Cáceres y Trujillo: o parte del rico florecimiento que culmina en el Greco y Velázquez, yendo de Borrassá y Dalmau hasta Morales, Sánchez Coello y Pantoja: hacia la mitad del camino hay sorpresas como el rojo vigor de Bartolomé Bermejo y la áurea delicadeza de Alejo Fernández. A la arquitectura y la pintura se suma la alta calidad de la escultura española, la de piedra y la de madera pintada: el nombre de Berruguete, inventor genial, es de los que deben encabezar la tradición artística de Europa.

Si para las artes plásticas sólo se ha divulgado a medias el conocimiento de la obra de España, para la música el conocimiento usual es mínimo. ¿Quién, si no ha oído la música de Tomás Luis de Victoria, sospechará en él a uno de los creadores que están en la línea

* Es muy conocido el pasaje del *Diálogo de la lengua* en que Juan de Valdés (1535) dice que en Italia damas y caballeros tenían "a gentileza y galanfa" saber hablar castellano. Cien años después es en Francia donde más se aprende español: "en Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana" dice Cervantes en *Persiles*.

de alturas de Palestrina y Bach, de Mozart y Beethoven? De España irradian formas musicales hacia toda Europa desde la Edad Media; en el siglo XVI, comparte con Italia la magistral dirección de la música polifónica. Por su danza, en fin, España es universalmente famosa: de ella proceden arquetipos que se impusieron en Europa ("España es la cuna de la danza moderna"), y a través de ella se difundieron formas procedentes de América, como la chacona.

Todo este caudal hizo de España uno de los hogares, a la par de los más fecundos, donde germinó la vida intelectual y artística del mundo moderno. Todo está escrito y valorado en obras de especialistas y monografías de investigadores: sólo falta que entre en circulación con los manuales, que vaya hasta el gran público.



RIOJA Y EL SENTIMIENTO DE LAS FLORES

Existe en Rioja, poeta menor, hombre de vida opaca si se la compara con las vidas intensas de los más fuertes poetas en los siglos de oro españoles, este rasgo personal y singular, el más delicado atractivo de su poesía: el sentimiento apasionado, fino y ardiente, de la vida maravillosa y efímera de las flores.

El sentimiento de las flores es uno de los sentimientos más antiguos en el arte: tan primario y tan definitivo a la vez, que no es extraño caiga fácilmente en ridícula puerilidad y a pesar de todo subsista y perdure. A los ojos del hombre anterior a la historia, la flor hubo de aparecer como la primera y desconcertante expresión estética en la naturaleza: expresión estética, porque es desinteresada, inútil al parecer, serena en su mismo desamparo. El cielo, el mar, los paisajes, de bosque o desierto, de montaña o llanura, constantes, usuales, no pudieron entrar desde el principio en la contemplación estética: sus aspectos, sus cambios, favorables o adversos al hombre, interesaban demasiado al sentido de lo útil. La flor se ofrecía como expresión libre y pura de las cosas vivas: no primordialmente como signo de la primavera, porque mucho antes la denuncian las nuevas hojas; no como anunciación del fruto, porque las plantas florales no dan los mejores; exenta de las inquietudes del ave y del insecto, fugitivos siempre ante la curiosidad; tranquila ante la contemplación, y hasta impassible ante el ataque.

La flor, pues, gala tardía de la primavera, promesa

engañosa las más veces, lujo de la naturaleza, derroche inexplicable de forma y color, aparecía ante el hombre como pristina creación estética, como primer modelo de la belleza, libre de toda otra preocupación, que en horas de solaz buscaba su espíritu. Y así, desde temprano la flor se incorpora a la decoración arquitectónica, como antes se empleó en el adorno del cuerpo humano; y se convierte en símbolo de la belleza, en especial la belleza de la mujer.

Pero la flor, tipo del desinterés estético, pudo brindar a la vez la sugestión del misterioso carácter simbólico del arte. Porque la maravilla de este derroche de forma y color crece y se convierte, para la aguda sensibilidad del artista (y al artista primitivo bien podemos atribuirle sensibilidad de niño), en motivo patético: esta maravilla es efímera. Y esta maravilla efímera, la flor, es entonces símbolo de toda hermosura fugaz: de la luz que nace y muere cada día, de la primavera, de la juventud; símbolo de todo placer perecedero, y símbolo, en fin, del perpetuo flujo y mudanza de las cosas, de la brevedad y locura de la vida humana.

De cómo la flor sugirió estas ideas a los hombres anteriores a la historia nos hablan las más arcaicas reliquias artísticas: la más antigua poesía escrita, y, más elocuente aún, la mitología, conservadora de la primitiva actividad espiritual de los pueblos. El mejor dotado entre todos, el griego, nos legó los más delicados mitos florales: Jacinto, Narciso, exquisitamente patéticos, como el de Hílas, como el de Adonis, como el de Perséfone, simbólicos de la primavera, de la juventud, y afines a la familia trágica de los mitos solares.

Cuando para los pueblos modernos comienzan a iluminarse las albas del Renacimiento, uno de los signos de preludio en la literatura es la boga de la alegoría floral, de que da ejemplo el *Roman de la Rose*. La Edad Media concibió el drama de la existencia humana bajo la forma de debates entre entidades morales o de danzas macabras. El Renacimiento revela su carácter propio en la preferencia que concede, para igual

propósito, al simbolismo de los días y las estaciones, de la planta y la flor, que vive *l'espace d'un matin*.

Y quizás en ningún país como en España se hizo empleo de estas imágenes. Literatura, la española, llena de conceptos, no es rica en invención de ideas: unas mismas son las que maneja, fuera de cinco o seis escritores. La mística se fundaba en una tradición clara, y su interés, más que ideológico, es en España psicológico. El conceptismo tuvo su tónica, no menos que el discreto de comedia.

Entre los tópicos de la poesía contaron el elogio de la vida retirada y la brevedad de los años del hombre. Y éstos fueron las temas principales de Rioja, poeta que no inventó ninguno de los elementos filosóficos de su poesía.

Esos son también los temas de la *Epístola moral*: lo que la hace singular es el sentimiento poderoso de la personalidad del desconocido poeta, aislado y fortalecido por su dolorosa experiencia de la vida urbana, herido quizás por algún fracaso que hoy se nos antoja extraño, pero capaz, por su vigor mental y moral, de levantarse por encima de las más aceptadas nociones de su época:

Iguala con la vida el pensamiento . . .

¿Piensas acaso tú que fué criado
el varón para rayo de la guerra,
para surcar el piélago salado,
para medir el orbe de la tierra
y el cerco donde el sol siempre camina?
¡Oh, quién así lo entiende, cuánto yerra!
Esta nuestra porción alta y divina
a mayores acciones es llamada
y en más nobles objetos se termina . . .

Un ángulo me basta entre mis lares,
un libro y un amigo . . .

Un estilo común y moderado
que no lo note nadie que lo vea . . .

Nada hay, en la poesía de Rioja, semejante a la tragedia de que vino a ser catarsis la *Epístola moral*. Trata él los mismos temas, pero su estilo es diverso. Y su carácter principal no es la varonía superior del gran decepcionado, sino el sentido patético de la fugacidad de las cosas.

La exigua obra de Rioja es muestra de la mejor aplicación de la retórica usual entre los sevillanos ajenos al influjo de Góngora. En ellos apuntaba otra especie de estilo culterano, procedente en gran parte, como el de los gongorinos, del ejemplo de Fernando de Herrera, de quien decía Rioja: "fué el primero que dió a nuestros números en el lenguaje arte y grandeza". Su dicción es limada, pulcra, llena de imágenes y de conceptos clásicos, de reminiscencias latinas. De seguro comenzó con ejercicios retóricos sobre los tópicos de la poesía de su tiempo. Pero al fin Rioja halló su camino: de la comparación de la vida de los hombres con la de las flores, como en el soneto "Pasa, Tirsis, cual sombra incierta y vana" . . . , o en la silva *Al verano*, dedicada primero al probable autor de la *Epístola moral*, Andrés Fernández de Andrada, y luego a Juan de Fonseca y Figueroa:

¿Y tú la edad no miras de las rosas?

pasó a interesarse más por la flor que por el hombre. Y este interés, acrecentándose cada día, se hizo sentimiento patético: el poeta llegó a olvidar el tema humano y a cantar sólo la maravilla efímera de las flores. Y entonces no se ciñó a un solo ejemplo o caso: formó un jardín poético, ardiente de esplendor y de pasión como el de *La sensitiva* de Shelley. Las flores se tornan aquí vírgenes de sacrificio, que cada día se ofrecen en holocausto a las iras del sol, y para el martirio se cubren con el resplandeciente atavío de los más cálidos colores: el rojo llameante de la arbolera, el rojo sangriento del clavel, la púrpura de la rosa roja, el oro de la rosa amarilla, la nieve del jazmín.

El acento elegíaco que le inspiran estas sorprendentes expresiones de la vida de la naturaleza es la nota personal de Rioja. Para los otros poetas españoles, la flor es elemento decorativo en los madrigales o en las innumerables glosas del *Carpe diem* (las hizo él también, como en el soneto "No esperes, no, perpetua en tu alba frente..."), o elemento de color, como en los deliciosos juegos cromáticos de Góngora, o en la *Fábula de Genil*, del antequerano Pedro Espinosa; o bien sirve al simbolismo usual de la vida breve y la hermosura fugaz, de que son ejemplos la *dodecadria* de Lope, el conocido soneto de Calderón "Estas que fueron pompa y alegría..." y el admirable de Sor Juana Inés de la Cruz, "Rosa divina que en gentil cultura..."

En la poesía de Rioja, especialmente en las silvas *A la rosa* y *A la rosa amarilla*, el amor de las flores se vuelve pasión y le inspira sus mejores versos, los más originales*.

Poco importa que las expresiones se repitan de una en otra silva: la repetición de las palabras lo es también del sentimiento. Sus acentos alcanzan el calor patético, y sólo cabe suponer sinceridad en este dolor:

¡Y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
hacer menos violento el rayo agudo!

Si Rioja no cuenta entre los poetas centrales, entre los de personalidad fuerte e intensa, en la literatura española, debe estimársele en más de lo que hoy es uso: porque en su poesía se oyen sonar notas de las más delicadas, notas que forman una armonía en tono menor, vagamente extraña, original y exquisita.

* Si se exceptúa el dudoso fragmento que comienza "El fuego que emprendió leves materias..." y cuyo estilo parecería, más bien que de Rioja, curioso tipo intermedio entre el sevillano y el cordobés.

LOPE DE VEGA

I

TRADICION E INNOVACION

Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca. Caben la tierra y el pueblo en la obra vasta, mundo de luz sin contrastes de sombra. España vive allí en pura inocencia, lejos toda sospecha de caída, toda vacilación sobre su grandeza y su triunfo eterno. El mundo todo vive la perfección: si el hombre individual peca, si la sociedad comete errores, la divinidad todo lo repara y endereza. No hay interrogaciones, no hay dudas. Ni Job ni Prometeo hallan lugar en el mundo de Lope. Aun en la tierra, pueden corregir el mal la piedad de los santos y la justicia de los reyes.

Lope vive la eternidad: eleata espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos. Al contrario de Cervantes, con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo: su gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irrealles andanzas de la edad caballeresca y las nunca satisfechas ambiciones de la era humanística, dejándonos confinados entre las prosaicas perspectivas de la Edad Moderna. El *Quijote* anuncia que ha terminado la época en que el ideal tenía derecho a afirmarse, para vencer o sufrir, en pública lucha contra los desórdenes

del instinto; ha comenzado la era en que dominará el criterio práctico y mundano, sacrificando la justicia al orden y la virtud al éxito. La fe, impulso motor de la Edad Media, se relega al fondo del paisaje; el entusiasmo de la vida humana, impulso motor del Renacimiento, se rebaja al empeño de organizar y afianzar la posesión de bienes y poder, la satisfacción de goces vulgares. La Edad Media ha muerto; el Renacimiento ha fracasado. Hay que despedirse de toda ilusión de que el esfuerzo heroico y la inteligencia generosa puedan implantar el reino del bien sobre la Tierra, imponer la utopía, una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo.

A la transformación espiritual de Europa se suma la crisis de España. El pueblo que bajo la creadora mano de Isabel la Católica alcanzó en breves años su unidad política, descubrió el Nuevo Mundo y se presentó ante Europa como poder decisivo, quedó abrumado de problemas imprevisibles cuando su imperio se multiplicó en magnitudes territoriales que nunca soñó Persia, ni Macedonia, ni Roma. Apogeo deslumbrante, pero que llevaba en germen la crisis desde el siglo XVI. En el XVII, la crisis se ha declarado. Lope, cuya vida comienza durante el esplendor y declina durante la decadencia, no adivina la crisis*. ¿Lo ofuscaban, tal vez, el brillo de la corte, la agitación de las ciudades? No acude siquiera al lugar común de que tiempos pasados hayan sido mejores, al menos en virtud y valor, como murmura Gongora; no anuncia la amarga queja ni la censura franca de Quevedo, de Gracián, de Saavedra Fajardo.

En Cervantes sentimos el tiempo, dice Azorín; en

* La decadencia existía hacia 1630 como realidad interna; pero no se olvide que España era todavía, a los ojos de Europa, la primera entre las potencias. No pocos de los mejores historiadores de nuestra época rechazan el error de hablar de "la España decadente" en tiempos en que todo el esfuerzo de Richelieu iba a concentrarse en el propósito de quebrar aquel poder extraordinario.

Lope el espacio, el amplio espacio de la tierra española, con toda su variedad de paisajes y de vidas. El pasado de España está en Lope, sin diferencia sustancial con el presente: está sentido como presente, hasta cuando — cediendo a modas de ajena invención — lo hace hablar en arcaico, en la falsa lengua arcaica de *Las famosas asturianas* y *Los jueces de Castilla*. No hay Edad Media en Lope: cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición, en él, es tradición viva: nunca tradición apoyada en esfuerzo arqueológico.

Y es que en España no hay, de la Edad Media al Renacimiento, ruptura de tradiciones. Se ha discutido si en España hubo Renacimiento: no menos podría discutirse si hubo Edad Media. Ambos procesos históricos parecerán ausentes de la vida española si se escogen como arquetipos inmutables, para el Renacimiento, Italia, para la Edad Media, Francia. Pero en ningún pueblo de Europa se dan estos procesos en paralelas rigurosas con los de pueblos vecinos: cada cual les impone su tono y su ritmo. Hasta en obras individuales hay ejemplos de disparidad: en Dante la concepción del mundo es medieval, pero en su uso del lenguaje hay toda la conciencia del sentido y toda la pulimentada lucidez de la Edad Moderna.

España vive a su manera sus procesos históricos: de su siembra medieval recoge frutos todavía en tiempos muy posteriores: si no aprovecha todas las corrientes del Renacimiento, conserva vitalidad, frescura, sentido de la tierra, en su vida espiritual. Si la historia de la cultura no estuviera contagiada de los males crónicos de la política y de los males epidémicos de la moda, conocimiento general sería, derramado de los talleres de especialistas donde ahora se congela, la función de España, a la par de las mejores, en el esfuerzo constructor de la civilización moderna: su función creadora y renovadora en la filosofía del siglo XVI, en la orientación humanitaria del derecho público, en su múltiple arquitectura, en el amplio desarrollo de

la pintura que desemboca en el Greco y Velázquez, en su escultura de piedra y de madera pintada, en la música polifónica, en la danza.

En la literatura hay formas medievales que sobreviven, como el cantar de gesta, que se reconstruye y multiplica en el romance; la frondosa canción popular; el drama religioso, que crece lentamente hasta convertirse en el complejo tejido filosófico del auto sacramental; hay formas del Renacimiento, como la novela pastoril, como la epopeya artificial y la poesía lírica de tipo italiano, con su instrumento rítmico, el verso endecasílabo; hay formas nuevas, como la novela picaresca. En el teatro, como síntesis de multitud de elementos, surge la comedia.

Lópe, principal animador y organizador de la comedia, nace en el momento en que España se siente dueña de sí, dueña de todas sus invenciones y de todas sus adquisiciones, e irradia hacia afuera. En su obra se unirá tradición e innovación.

Su religión, desde luego, es tradicional. Es todavía el jubiloso catolicismo popular de la Edad Media: las gentes vivían la amplia confianza en Dios; no temían gravemente a la muerte, porque eran humildes, alegres, fraternales con el prójimo; sus pecados eran caídas materiales, caídas del hombre corporal, no pecados del espíritu, que hacen despenarse a los ángeles. Al catolicismo de Lope no lo ha tocado la marca inquieta-dora de Erasmo: nada queda en él de aquella rumbosa pleamar en que se levanta la conciencia religiosa de España bajo Carlos V, en unidad de ritmo con todo el Occidente. Pero a ratos se contagia, perdiendo altura y limpieza, de la vulgaridad de la devoción frailuna, que tanto combatió a Erasmo; a ratos, el Concilio de Trento echa sobre él ligera sombra de severidad.

Cristiano ingenuo, devoto fiel, sacerdote durante sus veinte últimos años, Lope no es teólogo: de cul-

tura teológica hubo de adquirir la estrechamente necesaria para recibir las órdenes sacerdotales; a ella se sumaban nociones dispersas en cien libros leídos al azar. Sus autos sacramentales están a la mitad del camino que va de los antiguos misterios bíblicos y representaciones morales a las complejas fábricas teológicas de Calderón. Escribió, de joven, representaciones morales; escribió coloquios sobre la concepción de la Virgen y el bautismo de Cristo; escribió Autos del Nacimiento. Es él quien da al auto forma plena, de tres dimensiones, con movimientos y entrelazamientos de personajes y sucesos como en la comedia, dejando atrás los esquemas lineales que dominaron el siglo XVI; pero su doctrina es sencilla, claras sus alegorías, humanas sus emociones. Excepcional entre los suyos, el auto de *Las aventuras del hombre* debió de escribirlo en la vejez y para competir con Calderón en complicación de símbolos y en grandilocuencia.

En sus comedias bíblicas, aunque acude a la Escritura desde *La creación del mundo* hasta *El nacimiento de Cristo*, y en sus comedias de santos, huye de problemas temerosos como los de Tirso, Mira de Amescua, Calderón. Meramente los apunta en *Barlaam y Josafat*, en *El divino africano*. No sin motivo: su inexperiencia en el manejo de cuestiones teológicas es quizás lo que dió pretexto a la Inquisición para reprimirlo. La devoción vulgar lo arrastra a interpretaciones groseras de la doctrina de la gracia, como en *El rústico del cielo*, donde actos de imbecilidad pura se ofrecen como muestras de santidad, o en *La fianza satisfecha* — si no suya, refundición de obra suya —, donde el pecador se da rienda suelta en el mal, confiando en arrepentirse a tiempo, como el financiero que se arriesga en juegos ilícitos, con la esperanza del golpe final que enderece sus fortunas y lo consagre honesto.

Cuando está limpio de toda mancha de cálculo, cuando fluye espontáneo y sincero, el arrepentimiento es uno de los grandes temas de Lope, tanto en su poesía per-

sonal como en sus invenciones dramáticas: así, en *La buena guarda*, su obra maestra en el drama religioso, versión de la popularísima leyenda medieval de la monja pecadora a quien la Virgen sustituye o hace sustituir en el convento. Aquí la pecadora se encomienda a la gracia divina a través de la Virgen, pero la guía sólo su devoción, sin cuentas interesadas: cuando se arrepiente, ignora que sus preces fueron oídas.

La poesía religiosa en España había dado sus flores de devoción ingenua, desde Berceo hasta Gil Vicente, cuyo elogio de la Virgen es maravilla ("Muy graciosa es la doncella..."). En el siglo XVI asciende al éxtasis de amor en San Juan de la Cruz, sube la escala intelectual con Fray Luis de León "hasta llegar a la más alta esfera". Lope se queda en la tierra, con emociones humanas de singular ternura. Es ésta su nota personal en la poesía religiosa: la comparte, con mayor ingenuidad, Fray José de Valdivielso. Suya es, renovada siempre, pero siempre con variaciones, la delicadeza de los arrullos de la Virgen al Niño; suyas la quejumbrosa soledad del pastor que busca su oveja perdida, del salvador que busca el alma extraviada, y la extraña impresión, indefinida, penetrante, la vaga angustia, que siente el corazón infiel y olvidadizo, como en el incomparable soneto "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?", cuyo paralelo se encuentra en *El serafín humano*, el drama hagiográfico sobre Francisco de Asís:

Yo estaba ciego, vida de mi vida,
 pues no te abrí cuando llamaste luego...
 ¿Es posible, mi Dios, que no te oyese
 Francisco, cuando tú dabas suspiros
 por que la puerta a tu hermosura abriese?
 Tú, los inviernos en mi calle helando
 tu regalado cuerpo, y yo durmiendo

Su religión tradicional le bastaba a Lope como filosofía, como explicación del mundo. Toda su ética está en su religión y en los ejemplos virtuosos de la historia clásica: toda su ética superior, porque su moral de todos los días la recibe, sin como de crítica, del ambiente; en contraste, Ruiz de Alarcón, el criollo, el jorobado, el desdenuado, hará severa disección de aquella moral cotidiana. Para la concepción de la belleza, ya que el catolicismo no le daba doctrina oficial, acude a los dos maestros de la antigüedad clásica que la Iglesia veía como aliados suyos, como que de ellos procede, directa o mediatamente, toda la metafísica cristiana. Lope leía a Platón y Aristóteles, si no en los originales griegos, en versiones latinas; pero las doctrinas platónicas y aristotélicas que se incorporó e hizo suyas son las que circulaban en interpretaciones del Renacimiento. La teoría de las Ideas, ejemplificada en la Belleza, y la doctrina platónica del amor, constituían el fundamento de la filosofía de los poetas en Italia y en España: el camino principal para su difusión había sido la *Filografía* de León Hebreo: los diálogos del gran judío español, en español escritos quizás, habían refluído sobre su patria, ya en el texto italiano, ya a través de versiones como la acrisolada de nuestro Inca Garcilaso; otro camino, *El cortesano*, de Castiglione, manual de cultura espiritual y social durante cien años.

Entre la concepción de la creación artística que pone todo el énfasis en la inspiración, con escaso interés en los métodos como sucede en el *Íon* platónico, y la que pone el énfasis en la disciplina que dirige y encauza la inspiración, según se implica en los tratados aristotélicos, Lope distingue: existen, por una parte, las obras de creación espontánea, natural, como los romances y las comedias; por otra, las obras escritas "según el arte", según las normas de los preceptistas. Piensa que la poesía perfecta pide toque y retoque; que el poeta debe dejar "oscuro el borrador y el verso claro". Sus grandes poemas, sus sonetos y

canciones, fueron cuidadosamente trabajados: hay soneto manuscrito en que, para llegar a los catorce versos definitivos, ensayó setenta *. A las comedias no les dedica tanto esfuerzo: las destina al éxito, no a la inmortalidad. Así, el manuscrito de *Barlaam y Josafat* revela que escribió la obra de corrido, sin más retoques que los que inmediatamente se le ocurrían: no hay señal de que relejera su texto. En su autocrítica, escoge siempre como mejores las comedias que más trabajó. Pero lón se venga: ni los contemporáneos, que sepamos, ni la posteridad, según sabemos, aceptan el voto de Lope: él era cosa ligera, alada y sagrada: no está seguro de sus mejores momentos.

Aristotélica es, además, la doctrina oficial sobre la tragedia y la comedia que Lope leyó en libros: aristotélica, pero no legítima sino deformada por los comentaristas italianos: de ellos viene (Castelvetto) la absurda teoría de las tres unidades. Larga es ya la discusión sobre la actitud de Lope frente a las teorías de los preceptistas de Italia; sobre el significado de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (hacia 1609). Creo que la discusión se ha alargado — innecesariamente — porque se estudian sólo las palabras del *Arte nuevo*, pero no las circunstancias en que se produce. Lope declara que conoce el sistema clásico de la tragedia y la comedia; que lo cree digno de todo respeto; pero que en España se ha inventado otro sistema, y es el que él adopta, y el que explica. No cree despreciable el sistema español, y si lo trata como inferior es porque se dirige a una academia de "ingenios nobles", atentos a la moda de Italia, pero descosos de conocer los principios de aquellas comedias que ellos, como toda Es-

* Sobre la elaboración del soneto al retrato del papa Urbano VIII. "Aquí la majestad del Sol Romano" ha dado interesante conferencia en la Universidad de Buenos Aires D. Angel J. Battistessa. 1935.

pañá, veían y aplaudían. Todo está dicho con sonrisa y guiño de ojo. ¿No comienza diciéndoles a sus colegas académicos que ellos, aunque hayan escrito menos comedias que él, saben más que él "del arte de escribir las y de todo"? Excesivos parecerán los términos de bárbaro y necio aplicados a las comedias y al vulgo que las pide: pero atrapemos el guiño: Lope termina el *Arte nuevo* condenándose como el más bárbaro de los poetas, porque es quien más comedias ha escrito. En el siglo XVII no existía nuestro concepto romántico del yo del poeta como sagrado e intangible; epítetos como bárbaro y necio son simples hipérboles para designar cosas que no se ajustan a doctrinas oficiales. En nuestros días ¿no hay periodistas que descuidan como cosa efímera sus eficaces artículos editoriales, mientras aspiran a la dudosa inmortalidad con novelas y dramas? No es que ignoren la calidad de sus artículos; pero la novela y el drama constituyen literatura que da categoría. Y la supuesta contradicción en Lope no es distinta: no desdeñaba sus comedias, pero escribía epopeyas de gabinete, sonetos y canciones en liras.

Al avanzar el tiempo, se convenció de que su sistema dramático tenía iguales derechos que el de los tratados de poética: descubrió su justificación histórica, como la descubrían tantos compatriotas suyos, venciendo la pobreza de criterio de los preceptistas italianos: así Ricardo del Turia y Tirso de Molina, que compara la mutación de las formas artísticas con la transformación de las especies biológicas según "la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos". Lope, en el prólogo de *El castigo sin venganza*, manifiesta que "el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres". Y así justifica sus métodos en diversos prefacios, si bien quejándose, como ya se quejaba en el *Arte nuevo*, de las malas prácticas de los autores ignorantes e irreflexivos.

Pero ahí no se detuvo. Hay en su vida literaria es-

trategia y malicia. Quería estar bien con todos: a eso lo inclinaba su nativa benevolencia, ajena al rencor y a la envidia; la cordialidad le conquistaba simpatías; la habilidad afianzaba el éxito. "Todos dicen mal de él, y él bien de todos: no sé quién miente", son palabras que pone en boca del Teatro como personaje alegórico. Pero cuando cree que la injusticia se excede, se defiende y se hace defender. Sus amigos se exaltan en su honor: cuando hubo que impugnar los ataques del latinista Torres Rámila, cuya obra se hizo desaparecer enteramente, el más entusiasta de los defensores, el Maestro Alfonso Sánchez, catedrático en la Universidad de Alcalá, declara con deliciosa soberbia de futurista que Lope es creador de nuevo arte cuyos preceptos formula con tanta autoridad como Horacio y que sus comedias son mejores que las de Aristófanes y Menandro. *

El teatro español tenía sus métodos, precisos y exactos, que Lope expuso con prosaica claridad en los versos blancos de su *Arte nuevo*. Después de largos tanteos, la forma de la comedia —tres jornadas en verso— se definió con extraordinaria rapidez, tanta, que no sabemos bien el cómo; apenas sabemos cuándo: entre 1580 y 1590. Nada permite atribuir a Lope, de modo exclusivo, la fijación del tipo; todo sugiere la colaboración de los poetas valencianos, con prioridad probable en muchos aspectos: pero sí podemos atribuirle a Lope el triunfo, como podemos atribuirle a Garcilaso el triunfo de las innovaciones métricas de Boscán.

La irrupción de Lope en el teatro abre una era nueva en la literatura española. Ante todo, impone definitivamente el teatro en verso, después de larga vacilación

* Después de este trabajo se publicó el admirable estudio de D. Ramón Menéndez Pidal *Lope de Vega: el "Arte nuevo" y la "Nueva biografía"*, en la *Revista de Filología Española*, 1935, XXII, 337-398. Sus conclusiones sobre el *Arte nuevo* son idénticas: en resumen, tenían razón Lessing y Hugo en su interpretación.

entre el verso y la prosa, con ocasionales intentos de mezcla de verso y prosa, como en los autos jesuíticos de la *Parabola cenae* y del *Examen sacrum*. La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas: redondillas, quintillas, décimas, romances, romancillos, tercetos, octavas reales, silvas, versos blancos, pareados, sonetos, cantares y danzas en versos regulares o en versos fluctuantes. La polimetría hace función igual que el verso y la prosa alternados en Shakespeare: a cada especie de estrofa corresponden especies de situación dramática; si bien estas normas, que Lope explicó en el *Arte nuevo*, no siempre se cumplen con rigor, y a veces los caprichos de la facilidad traen incómodos cambios en las formas métricas.

Al imponer Lope el verso, el teatro resultó, de pronto, profesión lucrativa para los poetas, que en España, en el siglo XVI, o eran nobles y sacerdotes que disponían de ocios, o vivían de la mendicidad áulica. Signo de los tiempos: entramos íntegramente en la Edad Moderna; el poeta se hace mercantil, pero se hace independiente. El poeta se libertará del poderoso ("Fabio, las esperanzas cortesanas prisiones son"): vivirá del aplauso del vulgo, comerciará con él, conocerá las dichas responsabilidades y la peligrosa comodidad de la autarquía. En la vida de Lope se advierte el cambio: cuando joven, al servicio del Duque de Alba, es todavía cortesano comedido y sumiso; cuando hombre maduro, en sus relaciones con el Duque de Sessa no hay respeto sino amistad, camaradería, complicidad.

La invasión de los poetas independientes en el teatro modifica el carácter de la literatura española en el siglo XVII: reaparece el escritor que está en contacto directo y amplio con toda la nación, con todo el pueblo, desde el rey hasta el labrador, como en la Edad Media. Del siglo XII al XIV, del *Cantar de Mio Cid* al *Libro de buen amor*, la literatura española es nacional: el poema épico, el romance, las canciones, suben hasta los palacios o descienden hasta las plazas y los ejidos de las aldeas. Poco de real tuvo la división

entre arte popular y arte culto, entre mester de juglaría y mester de clerecía: los poemas de los clérigos andaban en boca de los juglares. Las crónicas históricas, los cuentos, las disertaciones morales, corrían de mano en mano; su contenido irradiaba desde las gentes que sabían leer hasta las masas pobres en letras pero fuertes en curiosidad. Las representaciones dramáticas eran instrumento popular en la Iglesia. Sólo la poesía trovadoresca tuvo carácter cortesano: en Castilla raras veces se escribió en la lengua local.

A fines del siglo XIV comienza la escisión. El arte trovadoresco domina en los palacios, se adueña del idioma castellano en las cortes. En el siglo XV la influencia italiana hace completa la ruptura. Una es entonces la poesía escolástico-cortesana y otra la poesía popular. Nunca se recordarán demasiado las palabras con que el Marqués de Santillana expresa su desdén hacia los "ínfimos . . . que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran". Nunca se recordarán demasiado, porque esas palabras deben servirnos de texto para lecciones de humildad: esos romances y cantares son ahora maravilla del mundo, mientras la obra de los poetas doctos sabe a polvo, y de ellos sólo viven en la común memoria de los hombres las serranillas en que el Marqués remedó la ingenuidad popular y la desolada desnudez de la elegía de Jorge Manrique. Recordemos que el caso se ha repetido modernamente en la Argentina, entre la poesía culta y la poesía gauchesca.

En el siglo XVI, la escisión se mantiene. Pero entonces sí hay grandes poetas entre los doctos: Garcilaso, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz. En la literatura que va de los tiempos de los Reyes Católicos a los de Felipe II domina el tono humanístico, con Boscán, Garcilaso, los dos Valdés, Guevara, Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Gil Polo, los dos Luises, San Juan de la Cruz, Herrera, los dos Leonardos de Argensola.

Unas cuantas obras mantienen la línea de equilibrio en que se cautiva por igual la mirada de los doctos y el interés del vulgo: el *Amadís*, la *Celestina*, los cantares y el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente, los romances cultos, *Lazarillo de Tormes*, los escritos de Santa Teresa.

Pero a fines del siglo la línea de equilibrio se hace frecuente. El teatro en formación, con los poetas sevillanos y valencianos, tendía a adoptarla: no eran ahora ingenios legos, como Lope de Rueda, quienes componían para la escena; eran hombres de letras, pero atentos al gusto de la multitud. España, dueña de sí, dueña de todos los primores de arte aprendidos en Italia, vuelve la vista a sus tesoros nativos y combina tradición y novedad. Con la rotundez melódica y los acordes perfectos de los endecasílabos alternan ahora la síncopa y las disonancias de los cantos y danzas del pueblo, cuyos ecos no se oían en Garcilaso, ni en Herrera, ni siquiera en Fray Luis, amigo de Salinas, el sabio patriarca de los estudios sobre música popular. La combinación que ensayan sevillanos y valencianos la hace normal y general Lope de Vega, el madrileño, el ingenio de la corte.

Como en el teatro, este propósito se cumple en la poesía lírica. Lope cuenta con el más sorprendente de los aliados. Góngora, cuyos mejores romances y letrillas pertenecen al final del siglo XVI. —“Hermana Marica . . .”, “Andeme yo caliente . . .”, “Dejadme llorar . . .”, “Llorad, corazón . . .” La novedad es ya común cuando en 1600 se publica el *Romancero general*.

Cervantes, en su juventud, se dedicó al drama y a la novela según las normas de Italia; en su madurez se deja ganar para el nuevo equilibrio español y lo lleva a su perfección luminosa en el *Quijote*. Esta línea de equilibrio será la norma de la corriente central de la literatura en el siglo XVII: a ella se atenderá el teatro; a ella la novela, después de Cervantes, con vastísima difusión. Y hasta en los escritores hipercul-

tos, los amadores del arte difícil, como Góngora y Quevedo, persistirá al menos el contacto con el arte popular: uno de estos hipercultos, Calderón, llevará al teatro, con éxito de público que ha de durar siglos, la más insólita mezcla de temas y aires del pueblo con la metafísica de las universidades y el estilo culterano que se aplaudía en las academias. ¡Extraordinaria afinación la del público a quien se destinaban tantos sutiles halagos de la imaginación y del oído!

De halagos está hecho el arte teatral de Lope. El teatro como diversión, ya sin funciones rituales ni docentes —cosa nueva en Europa—, se afianza en las tres grandes capitales: Madrid, París, Londres. El público es numeroso y ávido. No es fácil, al principio, halagarle los ojos: los recursos escénicos son escasos. Lope se acostumbra a halagarle los oídos; cuando los escenarios mejoran, y se llenan de tramoyas, y los actores vuelan, y pululan coches y barcos, se disgusta y acusa a sus colegas de buscar el éxito a costa de los carpinteros. Prefiere crear la ilusión escénica con la vivacidad de sus descripciones, como Shakespeare.

Pero la palabra no sólo le sirve para eso: le sirve, ante todo, para construir una arquitectura sonora. Para el público de los siglos XVI y XVII, debe haber en la palabra escuchada halagos de tipo musical. Bajo este influjo nace el drama moderno. La ópera, como sería de esperar, nace poco después. Lope alcanza a escribir en su vejez los versos de la primera ópera española, *La selva sin amor* (1629); Calderón le sigue, años después, con *La púrpura de la rosa*. La comedia tenía, como había de tener la ópera, sus escenas de lucimiento sonoro. Normalmente esas escenas son monólogos o son parlamentos, como se dice todavía en la jerga de los escenarios; pero hay hasta dúos y tríos. Calderón, después, abusará de ellos. Abunda también el diálogo rápido en frases brevísimas, a la manera de la *stichomythia* en la tragedia ateniense.

La comedia novelesca de amor, en Lope, está concebida musicalmente. La estructura tiene regularidad de danza. Los episodios intercalados de baile y canto vienen a subrayar el carácter musical, como momentos en que la emoción pide la música pura: de esos momentos sólo conocemos la letra del cantar, a menos que hayamos investigado en busca de la música que tuvo; pero esta letra, que por lo común está en versos fluctuantes, recogidos de boca del pueblo o escritos por el poeta culto a manera de los populares, la oímos cantar sola, presentimos su melodía:

¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!

Velador que el castillo velas,
vélele bien, y mira por ti,
que velando en él me perdi...

Blanca me era yo
cuando entré en la siega:
dióme el sol y ya soy morena...

Molinico que mueles amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida matarme podrán...

Lope es dueño de técnicas diversas: la de la comedia novelesca, con sus rasgos de ópera y ballet, es deudora de Italia, que con ejemplo y precepto enseñaba el ideal de la acción única con "exposición, nudo y desenlace"; de Italia, además, de sus novelas, recibe asuntos: a ellos ha de atribuirse, en parte, la curiosa deformación de la pintura de la vida española que da el teatro del siglo XVII, para imponer el ideal novelesco de la libre elección en amor. En opuesto polo con la comedia novelesca está la crónica dramática, donde da la unidad la vida de los personajes centrales: la epopeya y la historia se trasladan al teatro, se vuelcan en diálogos y

relaciones, combinadas con acciones públicas — batallas, asambleas, desfiles—, como en las *histories* de Shakespeare y Marlowe. La fórmula procede, por espontáneo desarrollo, de la amplitud del teatro medieval; en España se había definido ya en Juan de la Cueva. Pero de la crónica dramática, de héroes o de santos, a la comedia de amor e intriga, hay muchos grados, en que Lope mezcla los procedimientos.

Una de las actividades creadoras de Lope es la invención de estilo. Crea su propio tipo de estilo fácil, que da a su poesía y a su teatro ventajas y desventajas: las ventajas de la rapidez; las desventajas de la repetición; a pesar de que en Lope la repetición es siempre con variaciones, hay monotonía en temas, procedimientos, imágenes y vocabulario. No es sencillo, como supo serlo Manrique dentro de la antigua manera castellana, como supo serlo Garcilaso dentro de las formas italianizantes: dando vibración luminosa a palabras claras, límpidas, esenciales. Sólo en ocasiones alcanza Lope la sencillez purificada, como en dos o tres sonetos famosos, como en el romance de Casilda, la mujer de Peribáñez:

Labrador de lejas tierras
que has venido a nuesa villa,
convidado del agosto.
¿quién te dió tanta malicia?

Ponte tu tosca antipara,
del hombro el gabán derriba.
la hoz menuda en el cuello,
los dediles en la cinta.

Madruga al salir del alba,
mira que te llama el día:
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.

Cuando salgan las estrellas
a tu descanso camina
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga...

Pero si no es maestro de la sencillez es maestro de la facilidad. Hay variedad de elementos en el estilo fácil que él inventa: abundancia descriptiva y narrativa; mención directa de cosas y hechos, que proviene de los romances; discreteo escolástico, conceptismo elemental, que nace en los poetas cortesanos del siglo XV y atraviesa todo el XVI; ornamentación de tipo Renacimiento, que proviene de la literatura de escuela italiana; a veces adopta rasgos que le agradan en poetas culteranos, sin que ello implique hacer él de culterano. * Este estilo fácil es, en suma, barroco. De todo, Lope ha escogido cuanto se presta al manejo rápido: los paralelismos, ya de semejanza, ya de antítesis; los razonamientos silogísticos; las objeciones en distingo; el jugar del vocablo; los epítetos y metáforas que, de repetidos, están a punto de gramaticalizarse: la mujer es ángel, serafín; si llega, es sol que sale, es alba; para pintarla, se usan soles, estrellas, coral, clavel, rosa, jazmín, azucena, lirio, perla, nieve, oro (el estilo italianizante no admitía cabellos de ébano o de azabache); el arroyo es plata o cristal; la hierba, esmeralda; el viento, vago; la aurora, blanca; las fuentes, frías. Todos estos recursos de discreteo y de ornamentación, que ahora sentimos gastados, encantaban como juguetes nuevos; además, como observa Amado Alonso, revelaban "el contento de sentirse el poeta inscrito en la gloriosa tradición poética greco-romana". Pero "entre esas pintadas flores de papel" surgían las auténticas flores de naturaleza cuando Lope se apoyaba en la tradición española del romance y el cantar, al describir los paisajes y la vida del campo, con las plantas familiares, que él conocía en toda su variedad y disfrutaba en sincera delicia, con las actividades rústicas, que le inspiraban sentimiento nostálgico.

* "En el Lope más popular y tradicional —dice Montesinos, extraordinario conocedor de su obra—, no falta nunca un rasgo, un matiz, culto, clásico, renacentista."

La ciudad, con la nobleza de su arquitectura, con el brillo y el ruido de su inquietud moderna, lo deslumbraba. Es novedad en su obra pintar el carácter de las ciudades ilustres de España: Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid. Pero al fin se fatigaba de la agitación y de los engaños que toda ciudad engendra, y el campo se le convertía en ideal, exaltado mil veces, ya a la manera clásica, como en sus persistentes variaciones sobre el tema del "Beatus ille" ("Cuán bienaventurado..."), ya a la manera española como en las pintorescas brusquedades de *El villano en su rincón* y de *Los Tellos de Meneses* o en la idílica ingenuidad de *San Isidro labrador de Madrid* y *Los prados de León*.

Y así, aquel creador de la comedia novelesca, con su dón ilimitado de inventar intrigas de amor e interés, cuando se aparta de la ciudad moderna es cuando descubre lo mejor de sí. Siente, como Cervantes, el prosaico vacío de la existencia entendida a la manera de la Edad Moderna: pero no lo sabe: cree que toda la culpa es de la ciudad, y resuelve sus censuras en el elogio de la soledad y en el tradicional menosprecio de corte y alabanza de aldea.

La ciudad moderna le inspira comedias ingeniosas. Pero sus obras fuertes se las inspira o el pasado épico de España o la vida rústica. Hay más: este ingenio de la corte, este hijo de la ciudad, que dice proceder de solar ilustre, si empobrecido, y quiere ponerse diez y nueve torres en el escudo, pero que en realidad no pertenece a ninguna clase definida, ha heredado la medieval antipatía española contra la nobleza y la esencial simpatía hacia el estado llano. En las luchas entre campesinos y nobles, el campesino es siempre el virtuoso, el que tiene razón y al final triunfa: los reyes lo apoyan contra el noble, caso cuyo antiguo significado político ya no sabe Lope. ¿Sabría —conscientemente— que en realidad le repugnaba la nobleza como institución, aunque admiraba la actitud vital que la palabra evoca? Comparte o al menos repite las supersticiones sobre sangre y raza; pero en ocasiones la cen-

sura contra hidalgos o nobles se hace pertinaz y enconada, como en el comienzo de *San Diego de Alcalá* o en *El villano en su rincón*. Ello es que, al cabo de tres siglos, el poeta de la España católica y monárquica ha resultado, con *Fuenteovejuna*, el más popular de los clásicos del Soviet en Rusia.

"En *Fuenteovejuna* —dice Menéndez Pelayo—, el alma popular, que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles". Lope, que no tiene otra religión sino la tradicional ni otra estética sino la del Renacimiento, y es innovador en la teoría del drama porque su propio éxito lo convence, en política no tiene doctrina: el mundo es como es, el rey es rey, y no se le ocurre pensar otra cosa ni leer a los pensadores. Lugares comunes, y breves, le bastan. Pero, si no tiene principios, tiene sentimientos, que lo llevan, fuera de la España de los Austrias, hacia su centro propio, la España de la tradición, la España épica, con su vida sencilla, con su bravo vigor de iniciativa, con sus reyes populares, apoyados en la voluntad de hombres libres, con sus patriarcas democráticos, con sus multitudes justicieras. La España novelesca de su tiempo lo deslumbra y divierte; la España épica del pasado lo ennoblece y exalta. A veces, sin pensarlo, se va más lejos, traspone las fronteras de su España, hasta traspone las fronteras del cristianismo, rumbo a la edad de oro, rumbo al sueño de la vida perfecta, inocente, libre, segura: uno de los ideales del Renacimiento. Este ideal se expresa siempre de paso, en cuadros de vida rústica o de existencia primitiva: los salvajes de Lope, en América, como en las Canarias, como en las Batuecas, paganas, olvidadas dentro del territorio español, son los salvajes pacíficos y virtuosos cuya imagen difundieron en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, las páginas de Colón, de Pedro Mártir, de Las

Casas. La utopía está, furtiva, en Lope como en Cervantes.

Y por eso, porque ve poéticamente a toda España, desde las minucias de su vida diaria hasta sus sueños recónditos, porque ama toda su tierra, desde la jara de sus caminos hasta la veleta de sus torres, y siente con todo su pueblo, compartiendo desde su irreflexiva violencia en amores y ambiciones, cuchilladas y duelos, hasta su limpio espíritu de fraternidad humana, Lope es poeta a quien habrán de acudir siempre cuantos quieran sentir viva y cordial la ingenua llama en que arde el espíritu de los pueblos hispánicos.

II

ESPLENDOR, ECLIPSE Y RESURGIMIENTO

Todos aclamamos la obra de Lope de Vega como cifra y síntesis de la España de su tiempo. Todos la exaltamos como pozo de sabiduría tradicional, mina de invenciones, tesoro de poesía. Tantas cosas confluyen en ella, que el admirador ingenuo sólo se siente capaz del pasmo. Y esta admiración la vemos ahora como natural, como si nunca se hubiera interrumpido la desenfrenada que sintieron los contemporáneos del poeta. Pero no: esta admiración nuestra es mero ricorso, después de largo eclipse.

¿Cómo se explican el triunfo y el eclipse? Para el triunfo no hubo dificultades: el momento lo brindaba. El pueblo español, como el francés, como el inglés, acababa de descubrir los placeres de la gran diversión moderna: el teatro. Cosa nueva en Europa. Ni el teatro dionisiaco de Atenas, milagro sin repetición, ni el teatro cristiano de la Edad Media fueron diversiones: nunca perdieron su función religiosa, ya



ritual, ya docente. Sólo la comedia tardía de Grecia y de Roma, y la farsa cómica de la Edad Media, anuncian el teatro como institución libre, pero no anuncian la enorme importancia social que la nueva diversión alcanzará durante trescientos años. ¿Asistimos —panta khoréi— al cierre del ciclo?

A fines del siglo XVI, las tres grandes capitales europeas de entonces —Madrid, París, Londres—, entusiasmadas con la novedad, pedían invenciones, estimulaban a los creadores. Quizás porque en aquel momento faltaba en la Italia desunida la gran ciudad floreciente —la Roma papal estaba en decadencia, vejada, empobrecida— no alcanzó plenitud el teatro italiano, antecesor y engendrador de todos, ensayador de formas, creador del escenario moderno.

Lope llega, en España, en el minuto propicio. Después de siglos de drama sacro, había ya cien años de drama profano y cincuenta de teatro como empresa a quien el público sostiene. Pero con Rueda, con Timoneda, no se había vencido aún la pobreza medieval de la farsa, errante de pueblo en pueblo. Como en España nada muere del todo, el teatro ambulante, como el drama religioso, sobrevivirá indefinidamente. Pero entre tanto aparece la novedad: el teatro público permanente, la casa de comedias o corral de representaciones. El país está lleno de poetas, y los poetas, tribu indigente, si no son nobles o sacerdotes, descubren el camino del teatro. El drama español, que pudo haberse escrito en prosa, según la tradición de Rueda, viró hacia el verso. Lope, poeta, esencialmente poeta, llega entonces.

Pronto se vió que nadie lo igualaría en brillo ni en fecundidad. Antes de cumplir cuarenta años había escrito más de doscientas obras. ¡Y había vivido, activamente, con estudios y amores, viajes y guerras! Para asentar su reputación escribía poemas épicos según las fórmulas artificiosas que se estimaban —y así las estimaba él— como clásicas. Pero su alma no estaba allí: estaba en sus comedias, estaba en sus versos líricos.

que formaban cuerpo con ellas, y en ellas se intercalaban muchas veces.

No sabemos bien —la cronología de aquel teatro es muy vaga— quiénes en realidad colaboraron con Lope en fijar el tipo de la comedia española. Quién sería el Marlowe de este Shakespeare. ¿Tárrega? ¿Gaspar de Aguilar? Colaboración hubo; la hubo siempre, desde los comienzos hasta los fines. Como en España perduraba desde la Edad Media la costumbre de tratar la literatura como propiedad comunal, es bien sabido que ni Lope tuvo nunca escrúpulos en apropiarse cosas ajenas, ni los demás poetas tuvieron escrúpulos en apropiarse cosas de Lope. Hasta hace poco corría como suya *La Estrella de Sevilla*, impar y solitaria en su grandiosa rudeza: lejana, en fin, de Lope, como está lejos de Shakespeare el fuerte y áspero *Arden de Feversham*.

La comedia —modestamente llamada así para evitar discusiones sobre estrictez de rótulos— adquirió rápidamente formas fijas. La comedia de la vida diaria, de capa y espada, se volvió uniforme hasta el exceso: se repiten los asuntos, los conflictos, las situaciones, los desenlaces, los nombres mismos de los personajes (verdad que en la España de los siglos de oro había pocos nombres en circulación —el almanaque no comienza sus estragos hasta el siglo XVIII— y que Plauto y Terencio daban ejemplo). Todo se desarrolla con regularidad de minué: el galán debe inclinarse, ya hacia una dama, ya hacia otra; la dama debe hallarse siempre entre dos galanes; al final, nadie queda sin pareja. No se da relieve individual a los personajes: los hábitos sociales están deliberadamente deformados y truncos: esta comedia sólo en parte es espejo de la vida. Lope pone variedad y animación con recursos externos, de humor y carácter, como en *La dama boba* y *Los melindres de Belisa*, de disfraces que ocultan el sexo o la categoría social, como en *La moza de cántaro* y *El arenal de Sevilla*, de escenario y ambiente.

como llevar la acción al campo o situarla en ciudades cuyo tono y sabor recoge a maravilla: en particular, las dos grandes rivales del Madrid de entonces, superiores a Madrid en muchos aspectos, Sevilla y Valencia.

En las comedias de tema grave — dramas que a veces llevan el nombre de tragedias o tragicomedias —, había mayor variedad de formas y de argumentos: historia o leyenda de España, historia o leyenda de la antigüedad, historia o leyenda cristiana, asuntos de novela. No sé si se ha reparado en que obras maestras de Lope son, o comedias de capa y espada, del modelo que él impuso, o dramas rurales. Hay pocas excepciones. Son comedias estrictas *La dama boba*, *La moza de cántaro*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El arrenal de Sevilla*, *La niña de plata*, *El acero de Madrid*, *La noche de San Juan*. Y son dramas rurales: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde el rey*. Es rural una de sus mejores comedias de santos, *San Isidro labrador de Madrid*. Es rural el mejor de sus autos sacramentales, *La siega*. Hay excepciones, sí, como *El castigo sin venganza*, calderoniana en tema y estilo: deslumbrador ejercicio barroco para competir con la estrella ascendente de Calderón. Lope, hombre de la ciudad, hijo de la ciudad, con hábitos y vicios de ciudad, es el poeta del campo español. Y es singular que este ingenio de la corte dé el triunfo al campesino sobre el noble, vez tras vez: así, en *Fuenteovejuna*, en *Peribáñez*, en *El mejor alcalde el rey*, en el boceto de *El alcalde de Zalamea*, que Calderón convertiría en obra maestra. El campesino vence al aristócrata apoyándose en el rey: unión de extremos familiar a la Edad Media, pero cuyo significado político ya no entiende Lope; para él, el monarca interviene como *deus ex machina*, con la función moral pura de restaurador de la justicia.

El mayor caudal de invenciones e inspiraciones, de originalidad, en Lope, está del lado tradicional y popular, con apoyo en riquezas heredadas de leyenda, romance, cantar, baile, proverbio. Del lado de la cultura nueva, su invención es brillante pero limitada:

dentro de aquellos marcos italianos prefiere acogerse a formas fáciles, usuales, no innovar como Góngora o Valbuena, sus contemporáneos estrictos, como después Quevedo o Rioja.

Y con el público se entiende bien así. Como su actividad persiste, crece, dura años, dura décadas, dura medio siglo, siempre torrencial, siempre diluvial, el vulgo le profesa una veneración en que el asombro ante el prodigio de la cantidad vence a la estima de las calidades. Y eso a pesar de que el nombre de Lope es símbolo de calidad: buen paño, paño de Lope; fruta sabrosa, fruta de Lope.* Junto a él se admitía a los que no alteraban la fórmula, sino que, como Tirso, la reforzaban con dones estupendos de creador dramático; sólo a medias, sólo en ocasiones, se toleraba a los disidentes, como Ruiz de Alarcón, con sus pinceladas grises de moralista.

Pero el vulgo quiere renovación en sus diversiones: en la vejez de Lope —fresco a los setenta como a los treinta— el vulgo empieza, si no a cansarse de la facilidad, a prendarse de los halagos del hablar difícil. Los que antes se complacían en el sencillo y ameno elogio del caballo, "fuerte, gracioso y leal", en *El testimonio vengado*, de Lope, ahora se deslumbrarán al oír apodarlo "hipogrifo violento" e increparlo como "rayo sin llama, pájaro sin matiz", en *La vida es sueño*. No se complica sólo el lenguaje: se complican las intrigas de las comedias de amor, los casos trágicos, el concepto del honor, los delirios de santidad. Y de cualquier modo, al morir Lope, son Calderón y sus secuaces quienes pueden ofrecer novedades.

Calderón, joven todavía en 1635, ha de alcanzar mayores años que su predecesor. Lope conoce a España en toda pujanza primero, en los comienzos y avances de su decadencia después, sin que él parezca adivinarla:

* En el entremés de *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, dice el zapatero: "A mí poco se me entiende de trovas: pero éstas me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas".

participa en la culminación de su literatura, donde coinciden la vejez de Cervantes, la madurez de Góngora, la juventud de Quevedo. Pero la nación cayó en agotamiento, físico y espiritual: Calderón, a los ochenta años, presencia y preside los funerales de los siglos de oro.

Como el dón creador queda agotado durante cien años —problemas de la vida espiritual de los pueblos—, Calderón, el último de los grandes, recoge para sí toda la fama y permanece, para el vulgo, como el poeta máximo de España. Así atraviesa todo el siglo XVIII, entre los tiros inútiles de los clásicos académicos, y, anunciado por las voces heráldicas de Lessing y de Herder, entra triunfante en el siglo XIX, alzado sobre los hombros de Goethe y de Shelley, de los Schlegel y de Tieck. En España y América, su obra dominaba los escenarios, públicos y privados. Si asombraba por su fecundidad, poco inferior a la de Lope, abrumaba con su saber. Todavía en mi infancia oí como proverbio estos versos españoles:

Quando Calderón lo dijo,
estudiado lo tendría.

Son de América, a fines del siglo XVIII —de Santo Domingo, donde el nombre de Calderón sólo cedía al de Aristóteles en la reverencia del vulgo—, los de una sátira sobre el viejo tema de las nuevas costumbres, en que se cita como ejemplo de blasfemia literaria

que el poeta más novicio
murmura de Calderón.

Lope queda detrás, como figura de fondo, a ratos en eclipse tras el astro próximo. En las discusiones del siglo XVIII sobre la teoría de las tres unidades dramáticas —uno de los más raros engendros de cabezas desnudas de imaginación, falsamente atribuida a Aristóteles—, unos condenan a Calderón, y con él a Lope (Nasarre, Velázquez, Clavijo, Samaniego, Forner,

Hermosilla); otros excusan a Calderón, pero a Lope no siempre, hablando de la "mezcla de errores y aciertos", como si la obra de arte fuese una colección de problemas de aritmética (Luzán, Juan de Iriarte, Montiano, los dos Moratín, Munarriz, y ¡oh dolor! Quintana); los tímidos defienden a Calderón y abandonan a Lope como presa fácil para entretener al enemigo (Jovellanos); los audaces defienden juntos a Calderón y a Lope (Erauso Zavaleta, Doms, Romea, Llampillas, Plano, el mejicano Alegre).

No estaba olvidado Lope, como faltaba poco para que lo estuvieran Alarcón y Tirso; pero se le representaba menos que a Moreto, a quien se miraba como hermano menor de Calderón. Su poesía lírica conservaba muchos admiradores. José Calderón de la Barca, pariente real del dramaturgo, hacia 1791 se lanza a comparar a Lope con Shakespeare —es la primera vez, dice Menéndez Pelayo—, pero en són de defensa para ambos, víctimas gemelas de los doctrinarios clasicistas. Ya para terminar la centuria, Trigueros descubre la mina de las refundiciones, y Lope vuelve a la popularidad escénica, pero destrozado y contrahecho. Así atravesará las tablas españolas durante el siglo XIX, hasta los días de María Guerrero. Sólo el siglo XX volverá, por fin, a las obras intactas, como *La dama boba*, en Buenos Aires, bajo la insuperable dirección —dirección de poeta y de creador dramático— encomendada a Federico García Lorca.

Todo el siglo XIX verá la gradual ascensión de Lope. Fuera de España, como la apoteosis romántica de Calderón reclamaba cortejo, en el cortejo entró el nombre de Lope. Poco a poco el nombre se hizo carne, y, a medida que se apagaba la nueva afición al estilo barroco, sobre Calderón caía sombra y sobre Lope llovía luz. En Ticknor, en Schack, ya está de nuevo en primer plano. Al fin encuentra apasionados como Grillparzer. Y en España, después de la excelente labor de Hartzenbusch y Barrera, viene la formidable

construcción de Menéndez Pelayo: Lope resurge en plenitud, y es hoy el centro de una inmensa biblioteca de investigaciones. Si la intuición de la poesía, con ayuda de la cultura histórica, se libra de hoy más de las ignorancias perezosas del hábito y la moda, perdurará Lope como estrella fija.

HERNÁN PÉREZ DE OLIVA

El reinado del Emperador es el periodo en que mejor se acerca España al espíritu renaciente. Lenta en su desarrollo intelectual y artístico si se le compara con Italia, no tan honda como los pueblos germánicos en la inquietud revolucionaria de la conciencia religiosa, la España de Carlos V supera a toda otra nación por la multitud y la osadía de sus empresas y pone el énfasis en la nota de aventura que caracteriza el espíritu de la época.

Así en el caso de Gonzalo Fernández de Oviedo: cortesano desde la infancia, soldado después, "fue testigo presencial de la toma de Granada, de la expulsión de los judíos, de la entrada triunfal de Colón en Barcelona, de la herida del Rey Católico, de las guerras de Italia, de las victorias del Gran Capitán, de la cautividad de Francisco I": abandonó luego la Europa turbulenta por la América recién descubierta, cruzó doce veces el Atlántico, y en las islas y tierra firme en torno del Caribe "conquistó, gobernó, litigó, pobló, administró justicia": fué jefe de fortalezas y de tropas, veedor de minas, regidor en los primeros municipios, gobernador de provincias; y todavía escribió inmensas crónicas históricas, sin que le faltara tiempo para componer un libro místico, otro de caballerías y otros de versos.

Avanzando en el tiempo, encontramos en Diego Hurtado de Mendoza, cuya vida florece en los reinados de Carlos V y Felipe II, el ejemplar perfecto del español del siglo XVI. Vástago de la más noble casa

española, pero hijo menor, estudió en Granada y Salamanca para consagrarse a la iglesia; abandonó la carrera eclesiástica por la de las armas, y militó en Italia: fué embajador de Carlos V en Venecia, concertador de bodas reales en Inglaterra, gobernador militar de Siena, delegado imperial ante el Concilio de Trento y ministro plenipotenciario ante Paulo III y Julio III: en toda Italia fué poderoso y temido; sólo abandonó la política cuando subió al trono Felipe. Desde su juventud acumuló vastísimo saber, tanto filosófico y teológico como jurídico; supo, junto con el indispensable latín, el hebreo, el árabe y el griego, cosa todavía no frecuente en la España de entonces: protegió la benemérita labor de restauración clásica emprendida en Venecia por la casa editorial de Aldo Manucio; hizo buscar manuscritos en Grecia, y por códice de su biblioteca se imprimió la edición íntegra de Flavio Josefo; en sus últimos años narró, con alto espíritu de justicia y en lengua magistral, la guerra morisca de las Alpujarras; la muerte lo halló tal vez comentando a Aristóteles. Sólo le faltó venir a América para recorrer toda la escala de la actividad española en su tiempo; pero la colonización no era empresa a que se dedicaran hombres de su posición, y el cargo de virrey no podía obtenerlo después de su ruptura con Felipe II: a modo de representación suya diríase que vino su hermano Antonio de Mendoza, virrey de Méjico y del Perú.

La España de Carlos V era a la vez centro de expediciones guerteras y campo de germinación intelectual. Recogía la herencia de los Reyes Católicos, y con ella la tradición ilustre del Cardenal Cisneros, los últimos esplendores de la lírica arcaica y los primeros del teatro, la prosa en transformación, con *La Celestina* como piedra angular, la lingüística naciente merced a los esfuerzos de Nebrija, y partiendo de esas iniciaciones ensayaba, con Luis Vives, con Miguel Servet, con Juan y Alfonso de Valdés, con Ignacio de Loyola, con Sepúlveda, con Las Casas, con Francisco de Vitoria, con Domingo de Soto, con Juan de Ávila, con Boscán y



Garcilaso, con la legión de sus teólogos y humanistas, de sus escritores y poetas, fijar las direcciones definitivas de sus creencias religiosas, de sus ideas filosóficas y de sus principios sociales, descubrir las leyes del idioma y enriquecer las formas literarias. El estudio del pensamiento y el arte clásicos, a la vez que de los textos bíblicos y de la patristica, apasionó a los hombres de las universidades; la influencia de Erasmo y las luchas del Vaticano, no sólo con las nacientes iglesias protestantes, sino también con Carlos V, agitaron la conciencia religiosa: floreció el pensamiento independiente; cobró auge la lingüística nacional; y, mientras se consolidaba el vasto edificio de la prosa, se renovaron por entero las formas de la poesía.

Obrero del pensamiento y artífice de la lengua fué en la España de Carlos V el Maestro Hernán Pérez de Oliva, hijo de Córdoba, estudiante de Salamanca y de Alcalá, de París y de Roma; protegido de León X y de Adriano VI; finalmente catedrático y rector (1529) de la Universidad salmantina.

Vida breve la suya —pues, nacido hacia 1494, murió en agosto de 1531, cuando acababa de nombrársele preceptor del príncipe heredero, el futuro Felipe II—; vida de trabajo y de triunfos, que él describe en parte en el *Razonamiento* hecho en las oposiciones para la cátedra de filosofía moral en Salamanca (1530)*:

... "Vergüenza y temor me impiden para lo que quiero decir, de tal manera que yo dexara de hablar en ello si no me compeliere la costumbre, a la qual siguiendo diré de mi vida y de mí solamente las cosas que a este propósito pertenecen, con la mayor verdad y menos fastidio que yo pudiere: todas las personas que me son contrarias y me quieren impedir aquesta

* Las citas se hacen según la edición de *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva* (2 vols., Madrid, 1787).

empresa me atribuyen a ingenio todas las muestras que de mí he hecho, por que los votos no las atribuyan a doctrina ni lición: así que no he menester de mi ingenio decir nada, pues los que contra mí negocian dicen tanto quanto yo debo desear que esté persuadido; sino diré, este ingenio que ellos me conceden, en qué lo he siempre ocupado, por que vean si habré hecho algún fruto con él. Yo, Señores, desde mi niñez he sido siempre ocupado en letras con muy buenas provisiones y aparejo de seguirlas, y primero oí la gramática de buenos Preceptores que me la enseñaron: después vine a esta Universidad, y oí tres años artes liberales con el fruto que muchos aquí saben: y de aquí fui a Alcalá, donde oí un año, en tiempo que había excelentes Preceptores y grande exercicio: de ahí, creciéndome el amor de las letras, con el gusto dellas fui a París, do estuve entonces dos años oyendo; y si era bien estimado entonces algunos lo saben de los que aquí me oyen: de París fui a Roma, a un tío que tuve con el Papa León, y estuve tres años en ella siguiendo exercicio de filosofía y letras humanas y otras diciplinas que allí se exercitaban en el Estudio público, que entonces florecia más en Roma que en otra parte de Italia. Muerto mi tío, el Papa León me recibió en su lugar y me dió sus beneficios, y estaba tan bien colocado, que qualquier cosa que yo con modestia pudiera querer la podia esperar: pero porque me parecía que sería aquella vida ocasión de dexar las letras, que yo más amaba, me volví a París, do lei tres años diversas liciones, y entre ellas las *Éthicas* de Aristóteles y otras partes de su diciplina, y de otros Autores graves y excelentes *, de tal manera que el Papa Adriano, siendo informado de es-

* Este pasaje se ha interpretado generalmente como indicio de que el Maestro Oliva tuvo cátedra en la Universidad de París: pero su nombre no aparece en el *Registrum Nominatorum* de la Sorbona para los años 1518-1525, única lista de la época que se conserva. Si realmente tuvo cátedra allí, hubo de ser antes de 1518, y la fecha parece demasiado temprana; en 1524 regresó a España, para residir en ella hasta su muerte.

tos mis ejercicios, me proveyó, estando yo en París, de cien ducados de pensión, con propósito, según había dicho, de los comutar en otra merced de más calidad. Mas él murió luego, y yo vine a España seis años ha, o poco más, y los cuatro dellos he estado en esta Universidad siempre en ejercicios de letras: así que, pues me conceden que no carezco de ingenio, y como han, Señores, oído, toda la vida he pasado en los más nobles Estudios del mundo, siempre atentísimo a mis estudios y ejercicios dellos, por fuerza es que haya hecho fruto, pues trabajando y perseverando con ingenio se alcanzan las letras. . . Vuestras Mercedes han visto si sé hablar romance, que no estimo yo por pequeña parte en el que ha de hacer en el pueblo fruto de sus diciplinas, y también si sé hablar latín para las escuelas, do las sciencias se discuten: de lo que supe en Diáléctica, muchos son testigos; en matemáticas, todos mis contrarios porfían que sé mucho, así como en geometría, cosmographía, architectura y prospectiva, que en aquesta Universidad he leído; también he mostrado aquí el largo estudio que yo tuve en filosofía natural, así leyendo parte della, quales son los libros *De generatione* y *De anima* [de Aristóteles], como filosofando cosas muy nuevas y de grandísima dificultad, quales han sido los tratados que yo he dado a mis oyentes, escritos: *De opere intellectus*, *De lumine et specie*, *De magnete*, y otros do bien se puede haber conocido qué noticia tengo de la filosofía natural; pues de la teología no digo más sino que vuestras mercedes me han visto en disputas públicas, unas veces responder y otras argüir en diversas materias y difíciles; y por allí me pueden juzgar, pues por los hechos públicos se conocen las personas, y no por las hablillas de rincones. Allende desto, Señores, he leído muchos días de los *Quatro libros de sentencias* [de Pedro Lombardo], siempre con grande auditorio: y si se perdieron los oyentes que me han oído vuestras mercedes lo saben; pero porque nuestra contienda es sobre la lición de filosofía moral de Aristóteles, diré della en especial.

Vuestras Mercedes saben cuántos tiempos han pasado que en esta cátedra ningún Lector tuvo auditorio sino sólo Maestro Gonzalo [¿Frías?], do bien se ha mostrado que es cosa de gran dificultad leer bien la doctrina de Aristóteles en lo moral... Mas alegraré que leyendo a Aristóteles henchía [yo] el auditorio, y le hacía cada día crecer más, así de Teólogos como de otras personas graves y doctas y generosos principales... Yo, Señores, anduve fuera de mi tierra por los mayores Estudios del mundo y por las mayores Cortes; los Estudios fueron Salamanca, Alcalá, Roma, París; y las Cortes, la del Papa, donde estuve muchos días, y la de España y la de Francia, cuya forma y usos he visto; pues en haber visto naciones, a pocos de mi edad daré ventaja. Yo he visto quasi toda España, y he visto la mayor parte de Francia, y anduve de propósito a ver toda Italia, y no cierto a mirar los dices, sino a considerar las costumbres y las industrias y las diciplinas; y si sé hacer relación de todo esto, bien lo saben los que conmigo comunican; mar y tierra y cortes y estudios y muy diversos estados de gentes he conocido, y mezcládome con ellos, y hallo en mi cuenta bien averiguada que fuera de España anduve para esto tres mil leguas de camino, las quales creo yo que son más a propósito de tener experiencia que no tres mil canas nacidas en casa; y esta experiencia que con los ojos he ganado la he ayudado siempre con la lición de Historiadores, porque ninguno hay de los aprobados antiguos que yo no lo haya leído: así, aunque dicen que soy hombre mancebo, con diligencia he anticipado la edad... Suelen... decir... una principal objeción contra mí, partida en muchas partes, y de un nuevo género de reprobar los Doctos; unos dicen que soy gramático, y otros que soy retórico, y otros que soy géometra, y otros que soy astrólogo; y uno dixo en un conciliábulo que me había hallado otra tacha más: que sabía arquitectura; yo, respondiendo a esto, quanto a lo primero digo, Señores, que entre los hombres sabios

con quien yo he conversado, nunca ví que a nadie vituperasen de docto sino de ignorante. . . . Quanto más que las diciplinas no se impiden unas a otras, mas antes se ayudan, como bien parece mirando todos los sabios antiguos quán universales fueron. . . .”

Típico del Renacimiento es este alegato, no sólo por la variedad de experiencias y de estudios que refiere, sino por su arrogante franqueza. Y eso que el sobrino y editor del Maestro Oliva, Ambrosio de Morales, el famoso anticuario y cronista de Felipe II, dice a este propósito que “celebran en él mucho la modestia, el gran concierto, la gravedad y el artificio con que lo prosiguió todo, en ocasión donde, no teniéndose comúnmente cuenta en esto, se desordenan los que allí hablan, y parece ponen todo su bien en decir mal de otros”. Comedimiento hubo de parecer, en aquellos días de inflamadas controversias — como las que suscitaban los escritos de Erasmo — no tratar a los antagonistas como entes infernales y espíritus ignaros.

“Yo — exclama — no diré de mí lástimas ningunas”. . . . Pues “si la cáthedra de filosofía moral supiese hablar ¿qué lástimas piensan vuestras mercedes que diría? Ella por sí diría que miren quán olvidada ha estado, y quán escurecida, muchas veces por pasiones de los que la han proveído, y que miren que agora la demandan unos llorando, y otros no sé en qué confiando, y que unos la quieren para cumplir sus necesidades y otros para cumplir las ajenas, no siendo aquesto lo que ella ha menester, porque ella demanda hombre que en las adversidades no gima, ni en los casos de justicia solicite: que los que la fundaron y dieron principio, para aquellos la hicieron que en los casos de fortuna son iguales y en los de justicia sosegados: para aquellos en quien hay sciencia, constancia y sufrimiento” . . .

Pide atención para los méritos demostrados, no para los que sólo se luzcan en el ejercicio de oposición. “Ya vuestras mercedes saben cuántas cosas se pueden disimular con ponerse el hombre en discrimen

de sola una lición. Hay en la Filosofía mil lugares comunes, que son como menestriles de fiestas, que los llevan do los quieren; de los quales pueden estar apercebidos muchos días; y hay amigos y otras mil ayudas; y al fin no hay hombre de tan poco recaudo que algo no haga si en una sola cosa pone toda su industria para una muestra. . . . Muestra no es una lición de oposición. . . . Que en verdad si una lición de oposición bastase y me lo consistiese mi conciencia, yo me opondría a la cátedra de prima de Cánones con los Señores Doctores Montemayor y Tapia, pues no faltaría de dó haber la lición de oposición y una docena de amigos que saliesen maravillándose della y menospreciando las de los otros" . . . *.

Nada escribió sobre matemáticas el Maestro Oliva. Escribió sobre psicología y sobre moral, y de ello conservamos muestras; escribió de física: los tratados que menciona, y se han perdido, *De la luz y las imágenes* y *De la piedra imán*. Pérdida lamentable, porque, según él nos dice, allí trataba "cosas muy nuevas y de grandísima dificultad"; lo cual nos confirma, haciéndonos además peregrina revelación, Ambrosio de Morales:

" . . . El Maestro Oliva escribió en Latin de la piedra imán, en la qual halló cierto grandes secretos. Mas todo era muy poco, y estaba todo ello imperfecto, y poco más que apuntado, para proseguirlo después de espacio, y tan borrado que no se entendia bien lo que le agradaba o lo que reprobaba. Una cosa quiero advertir aquí cerca desto. Creyóse muy de veras dél que por la piedra imán halló cómo se pudiesen hablar dos ausentes: es verdad que yo se lo oí platicar algu-

* El Maestro Oliva no obtuvo la cátedra de filosofía moral (se le dió a su antiguo maestro Fray Alonso de Córdoba); pero días después salió a concurso la cátedra de teología moral, y se le otorgó; no tuvo competidores. En ella antecedió, pues, a Fray Luis de León.

nas veces, porque, aunque yo era mochacho, todavía gustaba mucho de oírle todo lo que en conversación decía y enseñaba. Mas en esto del poderse hablar así dos ausentes proponía la forma que en obrar se había de tener, y cierto era sutil: pero siempre afirmaba que andaba imaginándolo, mas que nunca allegaba a satisfacerse ni ponerlo en perfección, por faltar el fundamento principal de una piedra imán de tanta virtud qual no parece se podría hallar. Pues él dos tenía extrañas en su fuerza y virtud, y había visto la famosa de la Casa de la Contratación de Sevilla. Al fin esto fué cosa que nunca llegó a efeto, ni creo tuvo él confianza que podría llegar". Todo indica que el Maestro estuvo en la vía por donde hubiera podido acercarse al descubrimiento de la inducción electromagnética*.

Las obras que conservamos del Maestro son pocas.** De ellas son el *Razonamiento* en la oposición universitaria de Salamanca y el Discurso que pronunció ante el Ayuntamiento de la ciudad de Córdoba sobre la conveniencia de hacer navegable el Guadalquivir (1524): discurso cariñosamente hiperbólico para su

* Años después de escrito este trabajo se encontraron en la biblioteca del Escorial unos breves apuntes en latín para el estudio *De magnete* y se publicaron en la *Revue Hispanique*, de Paris, 1927, LXXI, 446-449. Son, seguramente, mero bosquejo del tratado de que habla Oliva, puesto que no mencionan el proyecto de hacer que puedan "hablarse los ausentes".

** Consúltese la bibliografía al final de este trabajo. Además de las que menciono, escribió el Maestro Oliva unas cuantas poesías y unos apuntamientos sobre la conquista de Méjico, que se encontraron y publicaron en este siglo: se fundan en la Carta II de Hernán Cortés.

Otra de sus obras perdidas es la *Vida de Colón* que poseyó el hijo del Descubridor, Fernando, "patriarca de los bibliófilos modernos". En el Registrum B de la Biblioteca Colombiana hay esta nota bajo el núm. 4180: *Ferdinandi Perez de Oliva tractatus manu et hispano sermone scriptus de vita et gestis D. Christophori Colon primi Indiarum Admirantis et Maris Oceani*

tierra nativa, que "sola mereció alabanza no mezclada de vituperio" y que él asegura está mencionada en la poesía homérica como asiento de los Campos Elísios: lleno de observaciones sagaces sobre los hechos económicos y las prácticas de los pueblos dirigidas al fomento de la riqueza; lleno también de reminiscencias y aun supersticiones históricas, como la de las columnas de Hércules, fábula seriamente creída entonces, al punto de que uno de los grandes humanistas del Renacimiento italiano, Baldessar Castiglione, se preocupara por indagar, apenas llegado a España, "dónde son las columnas que quedaron por fin y señal de los trabajos de Hércules".

En psicología y moral, aparte el tratado latino *De la labor del intelecto*, que ha desaparecido, y los diálogos *Del uso de las riquezas* y *De la castidad*, que no pasaron de tentativas, dejó el Maestro el esbozo de *Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas* y el famoso *Diálogo de la dignidad del hombre*. Adviértese en ambos la influencia que sobre su autor ejercían Aristóteles en el orden filosófico y Cicerón en el literario. Uno y otro fueron influjos preponderantes a fines de la Edad Media; el Renacimiento no pudo olvidarlos, y aun se apasionó por el orador romano, pero puso junto a ellos, o por encima, a los artistas creadores de la literatura helénica, y a Platón, cuyo espíritu clara u ocultamente domina en todo el movimiento de la época: "en Platón — dice Hegel — un nuevo mundo humano se reveló al Occidente".

dominatoris. Se ha conjeturado que esta obra fuera la que tradujo al italiano Alfonso de Ulloa bajo el nombre de *Historie del Signore D. Fernando Colombo; nelle quali s'ha particolare et vera relatione della vita e de' fatti dell' Ammiraglio D. Cristoforo Colombo suo padre* . . . Venecia, 1571. Esta obra ha sido discutida desde muchos puntos de vista; pero no hay probabilidad de que sea la que escribió el Maestro Oliva. Consúltese el artículo de Marcelino Menéndez y Pelayo *De los historiadores de Colón* (1892), en el tomo II de sus *Estudios de celtica literaria*, Madrid, 1895, y el de D. Emiliano Jos en la revista *Tierra Firme*, de Madrid, 1936, I, 47-71.

El Maestro Oliva no rompe con la tradición medieval: pero ya recibe el influjo de las nuevas corrientes de cultura: recomienda alternar la lectura de los escolásticos con la de los escritores clásicos, los autores que llamaban elegantes.

Aristóteles es para él "fuente de sabiduría natural", esto es, de toda doctrina no estrictamente religiosa, y en Aristóteles funda sus ideas filosóficas. "Todas las cosas que algún poderío natural alcanzan — dice en el *Discurso de las potencias del alma* — grande apetito tienen de ponerlo en ejercicio. Es la causa, porque fueron a las cosas dadas sus potencias para que con ellas busquen su perdición, y estarían en ocio todas si no tuviesen dentro de sí alguna incitación que las moviese. Esta incitación o apetito es a las veces sin conocimiento alguno, como el apetito que tienen todas las cosas de ser, y los elementos de colocarse en sus lugares y obrar según su naturaleza...". El imperio de la voluntad se manifiesta en el hombre, en quien ella es "gobernadora de todas las potencias oficiales... , cuyas obras así son todas qual fué primero en la voluntad la disposición dellas. De manera que las cosas que el entendimiento trata por obra principal... todas se atienen al mandamiento de la voluntad...". Y aun en fenómenos fisiológicos que se rigen "por leyes generales del universo sin mudamiento puestas... la naturaleza para obrar demanda ayuda con apetito manifiesto a la voluntad".

Nada de misticismo apunta en el Maestro Oliva. A Dios se llega por la razón; el entendimiento, espejo de los fenómenos y luz que esclarece los caminos, es potencia que asciende, sobre edificios de generalizaciones, hasta la idea de Dios. "do está el fin y el deleyte cumplido del entender".

Tiene, sí, limitaciones el entendimiento: flaqueza, dice en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, "por la cual no pueden [los hombres] comprender las cosas como son en la verdad". Le concede más en el *Discurso*: "Las cosas que el entendimiento por los estu-

dios rudamente comprende por sus muestras, con su viveza maravillosa las desenvuelve, y descubre sus secretos, do ninguna cosa habrá tan encubierta, fuera de las divinas, que a su porfía se pueda defender. . . . Pero no puede abarcarlo todo de un golpe, y por eso necesita de la memoria. Señala, como ya lo hacían los griegos, la diferencia entre la simple percepción y la intelección: "el conocimiento es de dos maneras, uno en el sentido y otro en el entendimiento. . . . Los sentidos sólo andan por la representación exterior de las cosas que cercanas tienen, sin entrar a lo secreto ni comprender lo interior. . . .". El espíritu está sujeto a evolución: "vemos que con nosotros nacieron entendimiento, memoria y voluntad, y movimiento en los miembros, todo esto tan sosegado y encubierto que quasi parece no haber tal poderío. Mas después que convalecemos, y entrando más en la vida las necesidades della nos ponen en ejercicio, entonces se descubren manifiestos, primero torpes y pesados, después fáciles y ligeros en obrar. . . . Debemos limar la rudeza de nuestras potencias con el uso, de do nace la costumbre. . . . El entendimiento muestra su costumbre en el juicio, la voluntad en el amor, la memoria en el acuerdo. . . .". Además, el espíritu es afectado por el cuerpo: el corazón, los órganos digestivos, todo influye en el funcionar de la razón: "el alma nuestra su principal asiento tiene en el cerebro. . . y en unas celdillas dél, llenas de leve licor, hace sus obras principales con ayuda de los sentidos, por do se le traslucen las cosas de fuera. . ." (*Diálogo*).

La ética del Maestro Oliva es la del cristianismo, en ocasiones contaminada con el orgullo del Renacimiento. Y aunque la filosofía cristiana obligue al optimismo, en el *Diálogo de la dignidad del hombre* triunfa, a nuestros ojos de hoy, el criterio pesimista*.

* Mr. William Atkinson, en el estudio biográfico y crítico sobre *Hernán Pérez de Oliva* que publicó en la *Revue Hispanique* (1927, LXXI, 309-445), se sorprende de esta opinión, y, para colmo, cree que se refiere a "Oliva's own attitude on the argu-

Aurelio sigue a Antonio viéndole salir de la ciudad al campo, le alcanza, e inquiere por qué va, como de costumbre, hacia el valle solitario. Entablan conversación, amena y fácil, en la cual se oyen distantes ecos de los rumores del Iliso: "Mira este valle — dice Antonio — cuán deleytable parece; mira esos prados floridos, y esas aguas claras que por medio corren: verás esas arboledas llenas de ruyseñores y otras aves que con su vuelo entre las ramas y su canto nos deleytan; y entenderás por qué suelo venir a este lugar tantas veces". Aurelio no se satisface con esta razón, y Antonio confiesa que ama la soledad. "Porque quando a ella venimos alterados de las conversaciones de los hombres, donde nos encendimos en vanas voluntades, o perdimos el tino de la razón, ella nos sosiega el pecho, y nos abre las puertas de la sabiduría, para que, sanando el ánimo de las heridas que recibe en la guerra que entre las contiendas de los hombres trae, pueda tornar entero a la batalla. Ninguno hay que viva bien en compañía de los otros hombres si muchas veces no está solo a contemplar qué hará acompañado". Aurelio, pesimista rotundo, cree que buscamos la soledad por "el aborrecimiento que cada hombre tiene al género humano": los autores excelentes que lee no han borrado de él esa noción, antes se la confirman, mostrándole no hay "esperanza que pueda venir el hombre a algún estado donde no le fuera mejor no ser nacido". Los dos amigos encuentran al sabio Dinarco sentado junto a una fuente, rodeado de "hombres buenos, amadores de saber, que lo siguen siempre": entablan conversación con él y conciertan una discusión sobre el valer del hombre. Hablará el acusador primero: le responderá el defensor. El diálogo, de hecho, se desvanece para dejar el

ment". La frase "a nuestros ojos de hoy" no le dice nada. Creo, en suma, que la pintura de las inferioridades del hombre está hecha con más energía que la de sus perfecciones.

campo a dos extensas disertaciones, y hasta el estilo cambia.

Aurelio describe con elocuencia la infeliz condición humana. Poco sabemos de las cosas, pero más vale así, pues no nos daremos cuenta cabal de nuestra miseria: a poco que ahondemos, todo nos desconsuela. Mientras los cielos lucen claros y brillantes, nosotros estamos en la hez del mundo, cubiertos de nieblas, entre brutos; la tierra es pequeña, y no podemos recorrerla toda: nos lo vedan frios o calores, aguas o sequías. "Así que de todo el mundo y su grandeza estamos nosotros retraídos en muy chico espacio, en la más vil parte dél, donde nacemos desproveídos de todos los dones que a los otros animales proveyó naturaleza. A unos cubrió de pelo, a otros de pluma, a otros de escama, y otros nacen en conchas cerradas; mas el hombre tan desamparado, que el primer don natural que en él halla el frío y el calor es la carne. Así sale al mundo, llorando y gimiendo, como quien da señal de las miserias que viene a pasar". Los otros animales presto saben valerse, "mas el hombre, muchos días después que nace, ni tiene en sí poderío de moverse, ni sabe dó buscar su mantenimiento, ni puede sufrir las mudanzas del ayre. Todo lo ha de alcanzar por luengo discurso y costumbre, do parece que el mundo como por fuerza lo recibe, y naturaleza, casi importunada de los que al hombre crían, le da lugar en la vida. Y aun entonces le da por mantenimiento lo más vil. Los brutos que la naturaleza hizo mansos viven de yerbas y simientes y otras limpias viandas; el hombre vive de sangre, hecho sepultura de los otros animales. Y si los dones naturales consideramos, verlos hemos todos repartidos por los otros animales. Muchos tienen mayor cuerpo donde reyne su ánima: los toros mayor fuerza, los tigres ligereza, destreza los leones y vida las cornejas". El desamparo en que la naturaleza tiene al hombre es prueba de nuestro escaso valer: "pues a los otros animales, si no los apartó a mejores lugares, armólos a lo menos contra los peli-

gros de este suelo: a las aves dió alas con que se apartasen de ellos, a las bestias les dió armas para su defensa, a unas de cuernos, y a otras de uñas, y a otras de dientes, y a los peces dió gran libertad para huir por las aguas. Los hombres solos son los que ninguna defensa natural tienen contra sus daños: perezosos en huir y desamparados para esperar. Y aún sobre todo la naturaleza crió mil ponzoñas y venenosos animales que al hombre matasen, como arrepentida de haberlo hecho. Y aunque esto no hubiera, dentro de nosotros tenemos mil peligros de nuestra salud". El cuerpo fácilmente enferma porque la delicadeza de nuestros órganos es extremada. "¿Qué diré sino que fuimos con tanto artificio hechos por que tuviésemos más partes de poder ser ofendidos?". Vivimos con trabajo, "pues comemos por fuerza que a la tierra hacemos con sudor y hierro": despojamos a los animales, violentamos a las mismas cosas inanimadas para obtener nuestro albergue y nuestro vestido. "Ninguna cosa nos sirve ni aprovecha de su gana; ni podemos nosotros vivir sino con la muerte de las otras cosas que hizo la naturaleza. Aves, peces y bestias de la tierra, árboles y piedras y todas las otras cosas perecen para mantener nuestra miserable vida, tanto es violenta cosa y de gran dificultad poderla sostener". El alma sufre con toda alteración del cuerpo, y en sí misma tiene causas de muerte. Y aun suponiéndola sana ¿a qué sirve? A hacernos ver nuestras miserias. El entendimiento, además, se desarrolla lentamente, y sólo llega a su plenitud cuando nos acercamos a la vejez y ya no hay grandes cosas que emprender. "Y aun entonces padece mil defectos en los engaños que le hacen los sentidos; y también porque el suyo no es muy cierto en el razonar y en el entender; unas veces siente uno, y otras veces él mismo siente lo contrario; siempre con duda y con temor de afirmarse en ninguna cosa. De do nace, como manifiesto vemos, tanta diversidad de opiniones de los hombres, que entre sí son diversos. . . . Teniendo nosotros en sola la verdad el socorro de la

vida, tenemos para buscarla tan flaco entendimiento, que si por ventura puede el hombre alguna vez alcanzar una verdad, mientras la procura se le ofrece necesidad de otras mil que no puede seguir". Y todavía, siendo el entendimiento "aquel a quien está toda nuestra vida encomendada, ha buscado . . . maneras de traernos la muerte. ¿Quién halló el hierro escondido en las venas de la tierra? . . . Éste halló los venenos, y todos los otros males, por los cuales dicen que es el hombre el mayor daño del hombre". La razón vive en conflicto con la voluntad, y "muchas veces dexa de defendernos. . .". "Todo es vanidad y trabajo lo que a los hombres pertenece, como bien se puede ver si lo consideramos en los pueblos do viven en comunidad": se afana el obrero, no descansa el sabio, pena el labrador; el hombre social vive en continuo afán inútil, como Sísifo. "Si miráis la gente de guerra, que guarda la república, verlos heis vestidos de hierro, mantenidos de robos, con cuidados de matar y temores de ser muertos. . . Así que todos estos y los demás estados de los hombres no son sino diversos modos de penar" *. Pasamos la vida en engaños, tras ilusiones que nunca se alcanzan, y al fin viene la vejez, con su cortejo de miserias físicas, y la muerte espantable. Muertos ya ¿de qué nos sirven honores y fama postumos? ¿Qué aprovecha a los huesos sepultados la gran fama de los hechos? ¿Dónde está el sentido? ¿Dónde el pecho para recibir la gloria? ¿Dó los ojos? ¿Dó el oír, con que el hombre coge los frutos de ser alabado? . . . Todo va en olvido, el tiempo lo borra todo. Y los grandes edificios, que otros toman por socorro para perpetuar la fama, también

* Es probable que la fuente principal de esta descripción de la inferioridad del hombre esté en uno de los pasajes del comienzo de la *Historia natural* de Plinio. Sobre la evolución del tema, y de otros conexos, en la literatura española, consulte el trabajo de D. Alfonso Reyes, *Un tema de "La vida es sueño"*, en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, 1917, IV, 1-25 y 237-276.

los abate y los iguala con el suelo. No hay piedra que tanto dure, ni metal, que no dure más el tiempo, consumidor de las cosas humanas. ¿Qué se ha hecho la torre fundada para subir al cielo? ¿Los fuertes muros de Troya? ¿El templo noble de Diana? ¿El sepulcro de Mausolo? Tantos grandes edificios de Romanos, de que apenas se conocen las señales donde estaban ¿qué son hechos? Todo esto va en humo, hasta que tornan los hombres a estar en tanto olvido como antes que naciesen; y la misma vanidad se sigue después que primero había". Las últimas palabras de la disertación de Aurelio suenan a nuestros oídos como el retornelo de una elegía, repetido en las letras castellanas desde Pero López de Ayala, pasando por las coplas de los dos Manriques, hasta la canción *A las ruinas de Itálica* y los sonetos trágicos de Quevedo.

Antonio contesta apoyándose en la religión. "Las faltas de la naturaleza humana, si algunas hubiese, pensariamos que en Dios estuviesen, pues ninguna cosa hay que tan bien represente a otra como a Dios representa el hombre". . . . El hombre es "cosa universal, que de todas participa. Tiene ánima a Dios semejante, y cuerpo semejante al mundo; vive como planta, siente como bruto, y entiende como ángel. Por lo qual bien dixeron los antiguos que es el hombre menor mundo cumplido de la perfición de todas las cosas, como Dios en sí tiene perfición universal. . ." Hermoso cuerpo tiene el hombre: la descripción de la hermosura humana es de los mejores pasajes de la disertación. "Los pintores sabios en ninguna manera se confían de pintar al hombre más hermoso que desnudo; y también naturaleza lo saca desnudo del vientre, como ambiciosa y ganosa de mostrar su obra excelente sin ninguna cobertura". Y si nace llorando, es porque no viene a su verdadero mundo. Dios ama tanto al hombre, que no lo condenó después del pecado, como a los ángeles rebeldes, sino que le dió ocasiones de salvarse, y hasta vino a la tierra a sufrir por él; y, aun siendo tan frágil su cuerpo, lo sostiene entre los peli-

gros. La inteligencia, aguzada por la vida social, "nos lleva a hallar nuestra perfección": con ella puede el hombre igualar a todos los demás animales, excepto a las aves, pues no alcanza a volar. "No es igual la pereza del cuerpo a la gran ligereza de nuestro entendimiento: no es menester andar con los pies lo que vemos con el alma. . . El entendimiento. . . es el que lo iguala a las cosas mayores; éste es el que rige las manos en sus obras excelentes. éste halló la habla, con los ausentes [el problema intrigaba al autor] y milagro de las letras, que nos dan facultad de hablar con los ausente [el problema intrigaba al autor] y escuchar agora a los sabios antepasados las cosas que dixeron" . . . El trabajo es gloria del hombre. "Bienaventurado — se dice en los *Proverbios* — es el que halló sabiduría y abunda de prudencia". Honor merecen los que gobiernan y defienden a los pueblos. "El hombre que escoge estado en que vivir él y sus pensamientos, con voluntad de tratarlo como le mostrare la razón, vive contento y tiene deleyte". La muerte no es terrible: "en tal pelea lo primero que el hombre pierde es el sentido, sin el qual no hay dolor ni agonía. Que estos gestos que vemos en los que mueren, movimientos son de' cuerpo, no del alma, que entonces está adormida . . . No es la muerte mala sino para quien es mala la vida, que los que bien viven, en la muerte hallan el galardón, pues por ella pasan a la otra vida más excelente" . . . Hablar mal del hombre, en suma, es negar la bondad divina.

• Con breves frases de Dinarco, dando la razón al defensor de la dignidad del hombre y alabando el ingenio del pesimista, que "en causa tan manifiesta halló con su agudeza tantas razones", termina el *Diálogo*.

Otro humanista, poco posterior a Oliva, Francisco Cervantes de Salazar, catedrático fundador de la Universidad de Méjico, le agregó una extensísima y hábil continuación, en general más erudita que profunda, y la dedicó a Hernán Cortés. El escritor bilingüe Al-

fonso de Ulloa lo tradujo al italiano (1563)*; de ahí lo tradujo al francés Jérôme d'Avost (1583).

No aspiraba el Maestro Oliva a realizar en el *Diálogo de la dignidad del hombre* solamente un trabajo filosófico, sino que además quiso dar muestra de cuánto podía hacerse en la lengua castellana, desdeñada entonces para la alta especulación. Muy joven, residente en París, había escrito un breve diálogo, elogio de la *Aritmética* de su maestro el futuro Cardenal Juan Martínez Siliceo, en lengua que era a la vez latina y castellana: con este rasgo de ingenio, en que se entretuvieron antes otros escritores y después muchos más, quiso probar la semejanza grande de ambas lenguas. Poco después hizo una versión libre del *Anfitrión* de Plauto como "muestra de la lengua castellana", y la dedicó a su sobrino Agustín de Oliva, manifestando en la dedicatoria que "en el hombre discreto es parte muy principal de la prudencia saber bien su lengua natural" y confiando en que la castellana no se dejaría vencer por sus rivales clásicas. Escribió poesías según los antiguos metros españoles: nos quedan cuatro, insignificantes, aun la de fecha última. Ya en la madurez, escribió, a más del *Diálogo de la dignidad del hombre*, sus imitaciones o refundiciones de la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides, intituladas *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*.

* Se cree que el *Diálogo* del Maestro Oliva pudiera tener antecedentes italianos. Atkinson lo ha comparado con el tratado del florentino Giannozzo Manetti († 1459), dedicado a Alfonso V de Aragón. *De dignitate et excellentiâ hominis*, según la pista que se indicó en el *Times Literary Supplement*, de Londres, 13 de enero de 1927, y declara que las superficiales semejanzas que existen no permiten ni siquiera decidir si el autor español conoció la obra latina del italiano. Otra pista que convendría investigar, señalada por D. Arturo Marasso, en la revista *Norte*, de Buenos Aires, julio de 1935: *De hominis dignitate*, de Pico della Mirandola.

En la batalla que libraron los idiomas modernos para ascender a la categoría de instrumentos sabios, aptos para el pensamiento filosófico, no bastó el florecimiento de las literaturas vernáculas para decidir el triunfo: fué necesario que los escritores mismos asumieran la defensa de los idiomas que manejaban, en el momento en que éstos llegaban al principio de su madurez.

En Italia, la defensa principia con Dante, con el *Elogio de la lengua vulgar*, y continúa hasta el siglo XVI. La influencia italiana produce, en Francia, la *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, del sagaz y fino Joachim du Bellay.

Poco antes que Francia, tuvo España sus defensores del idioma vernáculo. En primer lugar, Pérez de Oliva, quien, si no con disertaciones especiales, con su obra entera aboga por la preponderancia del romance. En segundo lugar, Juan de Valdés: en su obra de pensador y estilista acrisolado, y en la de Alfonso, su hermano gemelo, es donde principalmente se definen las formas del idioma literario en España, y es él quien las estudia, antes que nadie, en el *Diálogo de la lengua*. Su labor es directa sobre el propio idioma y no sobre modelos latinos: cuán sabia, lo declara el *Diálogo*, cuyo único precedente, como estudio de lingüística española, se halla en los trabajos de Palencia y en los de Nebrija, a quien precisamente Valdés afecta desdeñar, teniéndolo por andaluz imperito en cosas de Castilla. En su prosa vemos cuajada ya nuestra sintaxis: en el *Diálogo de la lengua* están escogidos y defendidos, con feliz previsión, vocablos y giros que habían de ser, con pocas excepciones, definitivos hasta nuestros días; el lenguaje se vuelve flúido, dócil a todos los usos, especialmente al especulativo, en el cual no se había logrado antes igual precisión. Sin embargo, todavía medio siglo después otro gran maestro del diálogo español, Fray Luis de León, entre otros,

vuelve a la defensa del idioma en *Los nombres de Cristo* *.

La prosa de Pérez de Oliva no es tan francamente moderna como lo son, ya en su tiempo, la de los Valdés o la de Boscán, en su preciada versión del *Cortésano* de Castiglione. Del modelo ciceroniano adquirió recursos de elocuencia: el dominio de las transiciones y preguntas, y no escaso artificio de sintaxis, que, si llega a parecer natural en latín, no lo es en castellano. Tales cualidades muestra en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, y también riqueza del léxico y de giros, a vueltas de un erróneo concepto de la medida de la prosa, que le hace caer a menudo en la del verso. Y preferiríamos que Cicerón no le sirviera de pauta precisamente en el diálogo filosófico: el diálogo ciceroniano es por lo común discursivo y lánguido, sin personajes vivos ni movimiento real de discusión. ¡Cuánto se habría superado el Maestro Oliva si estudiara, en el modelo platónico, el arte del diálogo como drama dialéctico!

Pero el Maestro Oliva, aunque dice conocer a Platón, no debió de ser su lector asiduo. Solo un eco lejano, como indirecto, de las conversaciones socráticas (del *Fedro*, el más popular de los escritos de Platón), se escucha vagamente en el principio del *Diálogo de la dignidad del hombre*.

El esplendor de la prosa de Oliva no se encuentra en el famoso *Diálogo*, obra en que descansa su reputación, sino en sus ya olvidadas imitaciones del teatro clásico. Descarto, desde luego, el *Anfitrión*, como obra de juventud, y de propósito en gran parte didáctico, según se ve por la dedicatoria. De Plauto sólo quedan

* Sobre la defensa del idioma castellano, consúltese el capítulo *Lengua vulgar*, en *El pensamiento de Cervantes*, de D. Américo Castro, Madrid, 1925, y el artículo, "bibliográficamente valioso", de Fray Marcelino Gutiérrez, en la revista *La Ciudad de Dios*, de Madrid, 1912, XC, págs. 428 y sgs.

allí el asunto y las líneas generales del desarrollo. Desaparece la división en cinco actos, y la comedia pasa a la forma indivisa; no subsiste la unidad de tiempo: con intervalo de sólo tres escenas, se pasa de un día a otro. Desaparece el chispeante prólogo de Mercurio: desaparecen los monólogos aislados, aunque no los que se pronuncian sin advertir la presencia de otros personajes, ni los apartes: las situaciones que en Plauto constituyen el acto quinto se transforman totalmente; se añade, al comenzar la obra, la llegada de Júpiter fingiéndose Anfitrión; y todas las escenas varían, abreviándose las más. Quedan suprimidos dos personajes: las fámulas Bromia y Tésala; en cambio aparece Naucrates, mencionado incidentalmente por Plauto. Apenas hay pasaje largo en que se haya seguido a la letra el original. La comedia, en suma, podría tenerse por otra si no subsistieran el argumento y las peripecias, intactos en sí: pues las variantes, con ser grandes y notorias, son principalmente externas. La debilidad de esta producción de Oliva está en su escasez de vigor cómico. No es que le falte por completo, pues el asunto es esencialmente humorístico, y muchos de sus elementos han sido aprovechados por grandes autores de comedias, entre ellos Molière y Dryden; no poco de Plauto pasó a la refundición; y aun en las ocasiones en que Oliva se aparta de la riqueza del original suele introducir novedades de efecto agradable, si bien de orden dialéctico. Ingeniosa, aunque larga, e intercalada inhábilmente en el diálogo, es la fábula, narrada por el criado Sosia, del loco que se creía muerto y se negaba a comer, y a quien un pariente suyo hizo volver a tomar alimento fingiéndose muerto él también y explicando al loco que "el no comer, en la vida tiene por remedio la muerte; mas quien no come después de muerto no tiene otro remedio sino sufrir la hambre" *. Pero,

* Repite este cuento Lorenzo Palmireno en su libro *El estudioso cortesano y el estudioso en la aldea* (hacia 1572). ¿Será cuento popular?

comparada con la tragicomedia de Plauto, esta versión resulta fría, lenta, llena de intermitencias y saltos bruscos. Aunque vale menos en cuanto a pureza de estilo, tiene más viveza y alegría la versión, más fiel y al mismo tiempo españolísima en su desenfado, hecha por el Doctor Francisco López de Villalobos (1515), poco antes de que emprendiera la suya el Maestro Oliva*.

Poseyó éste dotes dramáticas, aunque no pericia de hombre de teatro ni vena cómica (ya lo observaba Leandro Fernández de Moratín): su talento tendía a lo grave y hondo. En la reconciliación entre Júpiter y Alcumena, introduce sabiamente un rasgo patético; en el personaje de Anfitrión añade énfasis a la cólera: ambas cosas muestran fino sentido de la psicología dramática. Agrega, con menos habilidad, multitud de reflexiones y aun disertaciones morales, que dan, sin embargo, sabor peculiar a la comedia.

No debe olvidarse el discurso de Júpiter a Alcumena sobre la significación de las guerras, expresado en forma paradójica, como sin duda juzgaba el Maestro que convenia en boca de paganos**:

“¿Cómo? ¿tú solo puedes por ventura forçar un ejército que te obedezca?” — pregunta Alcumena al que cree su esposo Anfitrión. — “No es fuerça que los superiores hazen por que los otros les sean sujetos, sino costumbre en que los ponen de obedecer. Unos por amor, otros por premio y otros por temor, los reduzen todos a que pongan el cuello so el yugo de la servidumbre. Después es menester no afloxarles aquellas leyes, que los tienen

* Hay una refundición, anónima, hecha en el siglo XVI, de las dos versiones castellanas del *Anfitrión*. Seria interesante descubrir si conocia estas versiones Camoens, que hacia 1540 escribió su comedia *Los Anfitriones*. Es posible que Molière conociera la versión de Oliva: consúltese Bock, en la *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur*, 1888. X, primer fascículo.

** Las citas que hago del *Anfitrión* y de las dos tragedias proceden de la edición crítica del *Teatro del Maestro Oliva* hecha por William Atkinson, en la *Revue Hispanique*, 1927. LXIX, 521-659.

fuera de su libertad, por que de mucha costumbre les parezcan inevitables. . . . A todas aquellas cosas que a nuestro servicio pertenescen ponemos buenos nombres, como osadía, lealtad, sufrimiento, trabajo, diligencia, menosprecio dela vida y los deleytes. A ninguno solemos loar çon otros nombres. Y a los que solemos vituperar dezimos cobardes, traidores, impacientes de sed y de hambre y de pobreza, temerosos del trabajo, negligentes, amadores de su vida, hombres viles, indignos de honor. Coneste sonido henchimos la red de hombres vanagloriosos, de cruels, de ociosos, de locos, de perdidos. . . . Assí que si los hombres no pudiessen ser engañados, no habria quien fuesse a la guerra, digo a aquella que los príncipes fazen por su ambición. Porque do el descuydo y el reposo es mayor peligro, verdadera fortaleza es entonces ponerse el hombre ala muerte, como quando su tierra peligra, o teme injuria, o rescibe detrimento su hazienda, o la religión. . . . La república bien instituyda ha de ser como el cuerpo sano, do todos los miembros sirven cada uno en su officio. Enla primera edad que los hombres se ayuntaron en una común morada, seguían este exemplo, imitando las hormigas y las abejas, que primero que ellos tuvieron república. Los invidiosos de aquellos comenzaron después a loar el ocio, y llamarlo libertad, y la solicitud de aprovechar enla república, vileza y servidumbre. . . . Pero después aqueste vicio entró en los mayores, los quales, no queriendo guardar la ley común de todos, pusieron nombre de nobleza ala esención. Esta nobleza, como vees, por la mayor parte es acompañada de soberbia, de tiranía, de caças, de juegos, de persecución de vírgines, de difamias, de injurias que se hazen a los buenos. . . . Estos tales, con todos los perdidos que en su defensa viven, los sacamos de entre la gente que merescen paz, y los llevamos do hagan guerra. . . .”

Curioso desenlace tiene la comedia en la versión de Pérez de Oliva: cuando Anfitríón descubre que su mujer ha sido engañada por Júpiter, no acepta la ocu-

rrencia del soberano del Olimpo, como en Plauto, sino que protesta:

“Bien yo creo que aquellos hombres adoraron a Júpiter que quisieron tener en los dioses exemplo de sus vicios con que se escusassen. . . Pero algún dios sancto y bueno destos malos nos dará vengança. Vamos agora a dar consuelo a Alcumena, que bien sé que lo ha mucho menester, según su honestidad, la qual tengo por engañada, mas no por corrompida”. Naucrates hace subir de punto la extrañeza de la situación, contestando: “Y aun será bien que destas cosas no hablemos más donde tantos nos oyen”.

Sería Hernán Pérez de Oliva el primer intérprete de tragedias en idioma moderno — pues su *Electra* fué publicada en 1528 y su *Hécuba* es necesariamente anterior a 1531 —, si no se le hubiera anticipado el poeta italiano Giovanbattista Gelli, cuya traducción en verso de la misma *Hécuba* no se sabe a punto fijo cuándo se imprimió primeramente, aunque se supone que fué en Florencia y hacia 1519. Poco posteriores a los trabajos de Oliva fueron la versión italiana de la *Antígona* de Sófocles por el pulcro Luigi Alamanni (1533), la francesa de la *Electra* por Lazare de Baif (1537) y la castellana, perdida, de una tragedia de Eurípides por Boscán.

Gelli tradujo de la versión latina de Erasmo. No sabemos si el Maestro Oliva usaría de los originales griegos, o de traducciones latinas, pues ni él menciona el estudio del griego entre los que había hecho, ni la libertad de sus versiones permite aducirlas como argumento suficiente.

La *Electra* de Sófocles es el espectáculo de un alma juvenil y femenina, virginalmente heroica, encendida en ardiente sed de justicia y de amor, en devoción a la memoria del padre sacrificado, y en indomable espe-



ranza de la fatal redención dolorosa. En torno de esa alma se desenvuelve el conflicto trágico, y de ella — espectadora ansiosa — parecen brotar las peripecias y la catástrofe: en derredor suyo, como para cumplir los votos de su corazón, se mueven Egisto y Clitemnestra, livianos y secos de espíritu. Crisotemis, irresoluta y en sobresalto. Orestes, ardoroso, certero como el brazo de la Moira, el coro, agitado y fluctuante como un mar, con sus cánticos estremecidos por el soplo de los presagios tremendos. Pero, sobre el tumulto de las pasiones, el espíritu del poeta creador vigila: no acorta las magnitudes del desastre, pero lo muestra como liberación, como purificación impuesta para el necesario equilibrio de las cosas divinas y humanas.

Menos armoniosa, menos pura que la *Electra*, pero más rica en cambios y contrastes, la *Hécuba* de Eurípides asciende por instantes a la cima de lo patético. La reina troyana, que en la *Ilíada* pasa con rapidez de sombra, y de cuyas tribulaciones sólo se nos cuenta cómo llama a Héctor para que esquive el combate con Aquiles, y cómo, ante el cadáver de su heroico hijo, "comienza el lamento inacabable". ahora, en la tragedia de Eurípides, ciñe la corona de todos los dolores: cautiva, sin hogar, sin patria, sola ya con dos hijos desvalidos, una virgen y un infante, ve morir a la una sacrificada a los deseos póstumos de Aquiles y al otro muerto por su guardián, ganoso de agradar a los destructores de Troya. Desolación que pone espanto en el espíritu y no se creería cupiese en palabras. Y sin embargo en la *Hécuba*, como en la obra paralela, *Las troyanas*, Eurípides logra expresar tanta desolación sin disminuir su intensidad ni excederse en horror. Como la estatua de Niobe dijo Shelley, "no hay allí terror; hay dolor, dolor profundo, inextinguible, sin remedio; todo se anega en el sufrimiento, y la madre no es sino lágrimas". Oímos hablar comúnmente de la serenidad griega: ante la *Hécuba* debe hablarse de la desesperación griega.

Poner manos en tales insignes modelos, y no con propósitos de mera traducción, sino, como hoy se diría, de refundición y arreglo, podía resultar profanatorio. Pero el Maestro Oliva no quiso arreglar ni menos mejorar las obras de Sófocles y Eurípides. Su objeto era probar que la alta forma de la tragedia podía vivir, sin perder dignidad, en castellano. Quiso hacer obra fácilmente inteligible para españoles cristianos del Renacimiento; pero, como no aspiraba a la originalidad, prefirió tomar de autores antiguos el asunto y, de modo general, la forma, consagrados ya. Llama a *La venganza de Agamenón* "tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, Maestro, cuyo argumento es de Sophocles poeta griego"; y la *Hécuba triste* aparece publicada por su sobrino Ambrosio de Morales como "tragedia que escribió en Griego el poeta Eurípides, y el maestro Hernán Pérez de Oliva, tomando el argumento, y mudando muchas cosas, la escribió en castellano". No diversa cosa es, por ejemplo, la novísima *Electra*, escrita sobre el modelo de Sófocles por Hugo von Hofmannsthal*.

Así consideradas, las dos tragedias de Oliva ofrecen extraordinario interés: revelan, ante todo, una concepción del drama. La época era de indecisión en este orden: el teatro español oscilaba entre la forma indivisa y la división en actos, entre la prosa y el verso; él desecha la división en actos y la forma poética; no le estorba el rutinario prejuicio según el cual los poetas deben traducirse en verso, aunque hayan escrito en idiomas — como el griego y el latín — de cuya

* Imitó la primera de las tragedias de Oliva el portugués Enrique Ayres Victoria su *Tragedia da vingança que foy feyta sobre a morte del Rey Agamenone*, impresa sin fecha entre 1536 y 1555. De aquélla procede también el *Agamenón vengado* en verso, de Vicente García de la Huerta (1734-1787). Según el Abate Llampillas, en su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, tomo VI. "a ejemplo del trágico español (Oliva) intituló Ceruti *Las desgracias de Hécuba* su tragedia compuesta de *Las troyanas* y de la *Hécuba* de Eurípides, imitándolo hasta en escribitlas en prosa".

métrica no es posible dar trasunto exacto. Su concepción tiene vaguedades: desaparece, como era inevitable, la tradición religiosa del teatro griego, y la sustituye una especie de ambiente moral, creado por reflexiones de sabor cristiano diseminadas en las escenas; subsiste el coro, disminuído y ya sin significación precisa: aun se incurre en la puerilidad de recomendarle discreción. Pero por encima y a pesar de estos obstáculos, el humanista español muestra sentido del drama, como antes en el *Anfitrión*: ni la comedia latina ni las dos tragedias pierden en sus manos ningún elemento dramático que deba estimarse como esencial fuera de la forma particular, histórica, en que fueron creadas.

En ambas obras, todas las escenas están alteradas, reducidas las más; el texto sólo de lejos sigue a los originales. En *La venganza de Agamenón*, el coro, en vez de vírgenes, como al carácter de la heroína corresponde, lo componen *dueñas*; pero este coro significa bien poco, y así se explica la supresión de sus cánticos. Oliva hace hablar, pero no vivir, a Pílates, personaje mudo en Sófocles; no le basta que llegue la falsa noticia del cadáver; introduce situaciones nuevas (tal el diálogo entre Orestes y Pílates); suprime personajes en otras (así, al final, el pedagogo, a quien se da allí el nombre de ayo); y cambia de orden las escenas (retarda, por ejemplo, la escena entre Electra y su madre).

En la *Hécuba* el coro ha sufrido menos; canta su doliente invocación a los vientos marinos y su treno sobre la destrucción de Troya. Sin embargo, ha desaparecido su tumultuosa entrada, ejemplo vívido de la desesperación griega:

"Hécuba, corre hacia ti . . . No vengo a aliviar tus males; te traigo nuevas terribles; seré para ti ¡oh mujer! heraldo de dolores. La asamblea de los griegos ha dispuesto que tu hija sea inmolada a los manes de Aquiles . . . Ulises vendrá bien pronto a arrancar a tu hija de tu regazo y de tus débiles manos. ¡Corre a los

templos, abraza los altares, échate a las rodillas de Agamenón, suplicale, invoca a todos los dioses, a los del Olimpo y a los del Averno!"

Como en *Electra*, las situaciones cambian de orden; y la doble trama, en vez de quedar dividida, como en Eurípides, se enlaza: antes de la noticia final de la muerte de Polixena, llega, flotando sobre el mar, hasta los pies de la misma Hécuba, el cuerpo de Polidoro. Desaparece el personaje de Taltibio, y una parte del coro, que sale de la escena, es quien narra a la reina troyana el matrimonio de su hija; desaparece, por inútil, la sirviente. La escena entre Hécuba y Agamenón ha quedado suprimida; en cambio, hay una situación nueva, llena de ternura, el amortajamiento del cadáver del infante por las mujeres del coro: escena sugerida quizás por el amortajamiento de Astiánax en *Las troyanas*. Al final, Polimnéstor no profetiza; en cambio, Hécuba se extiende en razones para justificar la venganza que tomó en el guardián de su hijo. Agamenón juzga del caso en breves palabras: lo cual no pareció adecuado a uno de los sobrinos literatos del Maestro Oliva, Jerónimo de Morales, quien añadió de su pluma una sentencia del Atrida, con sabor más jurídico que poético: su mismo hermano Ambrosio opina que "parece más pronunciada en juicio que fin de tragedia", aunque cree que tiene "algún buen gusto" del estilo del Maestro.

No es quizás su prosa traducción directa del griego, y sin embargo no faltan expresiones, fieles o no al texto original, de sabor clásico:

"Micenas, esa cibdad que delante tienes, grande y torreada... Ya la noche es pasada, y el sol muestra las puntas de sus rayos... Ya no ay gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas... Renueva tu corazón con algún consuelo... ¿Para qué quiero mi hermosura, si ha de ser siempre desierta?... Recoge tus querellas con cordura en tu corazón, por que agora no te aneguen... Acatada y servida en las mesas do

sirven con oro. . . Luego por todo aquel espacio abía una lluvia de lágrimas. . . Tú, piedad, que sueles atar las manos en la vengança, suelta agora las mías. . . Aquel su cuello, semejante al marfil adornado con oro. . . ¡Oh día alegre, que poco antes me parecí[s]a noche oscura y agora en mis ojos resplandesces! . . .” (*La venganza de Agamenón*).

“¡Oh, ayres de la mar, que movéys continuo sus ondas! ¿A qué tierras nos abéys de llevar? ¿Iremos por caso a servir a los Dóricos? ¿O a las tierras do corre el río Apidano? ¿O si nos llevaréys a la isla do la primera palma nació? ¿do está el laurel dedicado a Latona? ¿O ala ciudad que se dize de Palas, a pintar lienços con seda y aguja? ¿O dónde a otra parte nos llevaréys, a ser esclavas en tierras ajenas, do siempre lloremos la memoria de Troya, que agora dexamos humeando en el suelo? . . . Vees aquí todas las partes por do puedes ligeramente matarme. Si quieres el cuello, veeslo tendido; si quieres el pecho, vceslo patente. . . ¿Qué dizes, malvado? ¿Qué buscas en essa noche perdurable do te abemos metido? . . .” (*Hécuba triste*).

A veces, en cambio, hay reminiscencias de la Biblia y de la literatura cristiana:

“Envía, Señor, tu ira sobre ellos, y parezca sobre la tierra tu gran poderío, por que los hombres no se olviden que sólo tú eres el que la gobierna. . .” (*La venganza de Agamenón*).

Y más frecuente todavía es el sabor de sutileza escolástica y tendencia al conceptismo, que en las tragedias griegas apenas se anuncia en los diálogos de frases breves:

“Elecha, donzella de sancto zelo y virtud admirable, más perdió tu padre en ti que en perder la vida. . . Mayor muerte no me puede dar que no darme ninguna. . . Eneste punto combaten en mi corazón la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo: mi seguridad demanda alegría, y su muerte no me la consiente. . .” (*La venganza de Agamenón*).

“... Quanto más ya perdieres, tanto menos ternás que temer... Espantada estoy, dó hay tanta humedad en cuerpo tan seco...” (*Hécuba triste*).

En general, la mayor virtud expresiva de esta prosa se halla en cuanto se refiere a sentimientos, y particularmente al dolor. En *Hécuba triste*, la última obra del Maestro, y sin disputa la de más rico y flexible lenguaje, alcanza delicadeza y ternura exquisitas. No abundan en la antigua prosa castellana ejemplos de dulzura igual a la suavidad sencilla, lenta, arrulladora, de la escena agregada por el Maestro Oliva: la aparición del cadáver de Polidoro sobre las aguas y los cuidados con que las mujeres lo recogen y amortajan. Viene a la memoria la dulzura patética de su contemporáneo Garcilaso. Aun hay coincidencias (*Égloga II*):

¡Oh hermosura sobre el sér humano!
 ¡Oh claros ojos! ¡Oh cabello de oro!
 ¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!

“Veslo aquí, Señora, limpio y lavado con las aguas que lo traían. ¡Oh mezquino niño, qué herida trae en el cuello!... ¡Qué lindos pechos, qué braços tan lindos, qué piernas, qué pies! ¡Oh, qué cabello de oro! ¡Qué frente, qué boca, qué hermosura tan grande, que aun la muerte no pudo quitarla!... ¿Dónde va Hécuba así desmayada? En aquella peña se sienta, vueltos los ojos a la soledad. Dexémosla estar, mientras la cansa el dolor, que es un solo remedio que puede tener para menos sentirlo. Nosotras agora pongamos este corpezito en este lienço más limpio, los pies assí juntos, las manos en el pecho, y bien compuesto su cabellico. Parece flor cortada a la mañana, que está desmayada con el sol de medio día. Coseldo agora, mirá no rompáis con el aguja sus carnezicas. Assí está muy bien. Cojamos agora de aquestas yerbas más verdes, de que le hagamos una camita, y la cabecera sembremos de flores. Muy bien está así. Sentémonos agora al rededor dél, guardémoslo todas mien-

tras Hécuba vuelve, por que ella señale el lugar de su sepultura".

Espíritu lleno de juvenil vigor y rico en la disciplina de la madurez; curioso de la vida como del arte y de la ciencia; físico original; pensador interesante; defensor ingenioso y hábil cultivador de la lengua patria; artista sobre cuya obra irradió a veces la luz inmortal del espíritu griego: tal fué el Maestro Hernán Pérez de Oliva. Su labor activa y escrita merece estudio: en él se descubre un ejemplo típico de la época de Carlos V, ágil y curiosa como pocas en España; no desligada de la tradición medieval, pero abierta a las innovaciones del Renacimiento: cuadro histórico que iba a modificarse profundamente poco después.

BIBLIOGRAFIA

1.—*Dialogus in laudem Arithmetice. Hispanus seu Castellanus lingud, quae parum aut nihil à sermone Latino dissentit*. Publicado con la *Arithmetica* de Juan Martínez Siliceo. París, 1518, según Ambrosio de Morales. En la edición de la *Arithmetica* publicada en París, 1514, que he consultado en la Biblioteca Nacional de Méjico, no figura el *Diálogo* de Oliva: pero según William Arkinson (*Revue Hispanique*, LXXI, 316, nota) sí figura en el ejemplar de 1514 que existe en el Museo Británico.

2.—*Muestra de la lengua Castellana en el nacimiento de Hercules o comedia de Amphitrion*. — Sin lugar ni año. — Fernando Colón la menciona bajo el número 4148 del Registrum B de su biblioteca, con esta nota: "Diómelo el mesmo autor en Sevilla a 27 de noviembre de 1525". Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

3.—*La vengança de Agamenõ. Tragedia que hizo Hernan perez de Oliva, maestro, cuõs argumento es da [sic] Sophocles poeta griego*. — Burgos, 1528. — El único ejemplar conocido está en la Biblioteca Nacional de Madrid.

4.—*La venganza de Agamenón*. — Burgos, 1531.

5.—*La venganza de Agamenón*. — Sevilla, 1541.

6.—*Obras q. Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glorado y traduzido*. La tercera es un dialogo de la dignidad del hombre . . . comçado por el maestro Oliva (sic), y acabado por Frãncisco Cervãtes de salazar. — Alcalá de Henares, 1546. — En

otros ejemplares de esta misma edición la ordenación de las obras es distinta y hay portada que dice: "La primera es un Diálogo de la dignidad del hombre . . ."; así consta en el Catálogo de la biblioteca de Ricardo Heredia (4 vols., París, 1891-1894).

7.—*Dialogo delle grazie e eccellenze dell'omo* (sic) e *delle di lui miserie e disgrazie*. Versión italiana de Alfonso de Ulloa. — Venecia, 1563.

8.—*Diálogo de la dignidad del hombre*. Traducido del italiano al francés por Jérôme d'Avocat. — París, 1583.

9.—*Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva natural de Cordoua* — Córdoba, 1586. — La edición se comenzó a imprimir en Salamanca y se continuó en Córdoba; además, los quinientos ejemplares comenzados en Salamanca se extendieron a mil quinientos en Córdoba. Los ejemplares con el principio de Salamanca se distinguen, ante todo, porque en la portada dice *obas* en lugar de *obras*.

10.—*La venganza de Agamenón y Hécuba triste*. — En el tomo VI del *Parnaso Español*, de López de Sedano, Madrid, 1772, págs. 191-311.

11.—*Diálogo de la dignidad del hombre*. — En las *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glossado y traducido* . . . Madrid, 1772.

12.—*Las Obras del Maestro Fernan Perez de Oliva* . . . 2 vols. — Madrid, 1787.

13.—*Diálogo de la dignidad del hombre*. — En el tomo LXV de la *Biblioteca de Autores Españoles* (Rivadeneira), Madrid, 1873.

14.—*Razonamiento sobre la navegación del Guadalquivir* . . . — En el tomo II de la *Colección de autores clásicos españoles para uso de los Colegios de la Compañía de Jesús*, Barcelona, 1881, págs. 458-469.

15.—*Comedia de Anfitrión*. — Según William Atkinson, existe una edición crítica de Reinhardtstoettner, Munich, 1886; estará hecha cotejando el texto de 1525 o antes y el de 1586.

16.—*Poesías*. — En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid, 1902-1903, tomos VII, VIII y IX.

17.—*La venganza de Agamenón*. Reproducción facsimilar de la edición de 1528, en *Obras dramáticas del siglo XVI*, publicadas por Adolfo Bonilla y San Martín, *Primera serie*, Madrid, 1914.

18.—*Hécuba triste*. — En el tomo de *Tragedias de Eurípides*, edición de la Universidad Nacional de Méjico, 1921, páginas 379-429.

19.—Teatro [*Anfitrión, La venganza de Agamenón y Hécuba triste*]. Edición crítica de William Atkinson. — En la *Revue Hispanique*, de París, 1927, LXIX, 521-659.

20.—*De magnete*. — En la *Revue Hispanique*, 1927, LXXI, 446-449.

21.—*Algunas cosas de Hernán Coetés y México*. — En la *Revue Hispanique*, 1927, LXXI, 450-475.

22.—*Diálogo de la dignidad del hombre*. — Madrid, S. a. [c. 1928] (Biblioteca Cervantes, XXXII).

CULTURA ESPAÑOLA DE LA EDAD MEDIA

I

En el siglo XIII, momento de culminación espiritual de la Edad Media en Europa, Castilla entra definitivamente a dominar en España: con Fernando III lleva la reconquista del territorio español hasta los mares del sur, aniquilando el poder de los árabes; con Alfonso X asume la dirección intelectual del país, emprendiendo la formidable tarea de sistematizar la cultura y divulgarla en la lengua hablada. Ningún otro pueblo europeo en la Edad Media intentó obra semejante ni en la amplitud ni en la intención democrática. Como instrumento principal, una colección enciclopédica de libros en castellano, desde San Fernando lengua oficial del reino en lugar del latín: allí se resume el saber de la época, desde la más vasta entre las ciencias de la naturaleza, la astronomía, hasta la más compleja entre las disciplinas que estudian al hombre, la historia. Se organizan institutos de investigación y difusión, observatorios astronómicos, bibliotecas, oficinas de traducción y de consulta. A todas las fuentes conocidas se acude: hebreas, griegas, latinas, indias, árabes, románicas. Las mejores serán orientales: la más alta cultura científica de la época es todavía la de los árabes, aunque ya ha principiado su rápida decadencia tras los desastres políticos, y la de los judíos residentes en los dominios del Islam; a ellos había que pedirles las matemáti-

cas, la astronomía, la física, la química, la zoología, la botánica, la medicina. De ellos, de sus doctrinas, y de su interpretación de las doctrinas helénicas, vivirá la filosofía occidental hasta que se haga independiente, al fin, y creadora, con los grandes maestros del siglo maravilloso. Pero —ya se sabe— el pensamiento oriental era geográficamente y hasta étnicamente español las más veces: la cultura del Islam florece en España con lozania nunca igualada en sus territorios asiáticos y africanos, a excepción de la Persia de Algazel y Avicena. Sólo en literatura y en artes confluyen Este y Oeste *.

Alfonso X está lleno de aspiraciones universales. En el orden político, aspira a la dignidad máxima de Occidente, y durante veinte años mantiene, con éxito variable, su empeño de coronarse emperador. El Sacro Imperio Romano tenía existencia nominal apenas; pero los pueblos lo veían como poder virtual, con la

* La Europa del siglo XIII recibió, con el aristotelismo de Averroes y de Maimónides, el platonismo del musulmán cordobés Aben Masarra (833-931), del musulmán murciano Aben Arabi, "el hijo de Platón" (1164-1240), cuya influencia alcanza a Lulio y a Dante (v. Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919), y del judío Avicetrón; hay platonismo, además, en la filosofía de aristotélicos como Avempace y Aben Tofail: "racionalismo por el procedimiento y misticismo por la aspiración y el término". Avicetrón (Salomón Aben Gabirol, c. 1041-c. 1070), el toledano Judá Leví (c. 1085-1143) —alma profunda como el mar, lo llama Heine; el mejor poeta (individual) de Europa en todo el periodo que va desde Prudencio hasta Dante, según Menéndez Pelayo—, y Moisés Maimónides (1135-1205) son las más altas figuras de la literatura hebrea de España, que comienza en el siglo X y dura hasta la expulsión de 1492, pero decae desde el siglo XIII, como toda la cultura de tipo oriental, que durante largo tiempo había sido la única de Europa, cuando el Occidente iba saliendo con dificultades de la pobre civilización rural en que se había sumido durante las "edades oscuras". La difusión de la cultura árabe en Europa, dice Renan, divide en dos la historia de la filosofía y de la ciencia. Esta verdad la había señalado el jesuita español Juan Andrés, en el siglo XVIII, anticipándose a estudios del XX.

esperanza de que bajo manos vigorosas adquiriera realidad capaz de unificar y organizar a Europa. El rey fracasa al fin, pero su ambición imperial da importancia internacional a Castilla.

La escasez de éxitos firmes en la política de mera acción gubernativa le está compensada en el esplendor de su política de la cultura. Su saber y su orgullo están compendiados en la frase que humorísticamente se le atribuye: "Si Dios me hubiera consultado cuando hizo el mundo, lo habría hecho de otra manera". No pertenecía a la especie, tantas veces cómica, del "príncipe protector de las artes y de las letras"; no protegía: dirigía y participaba; para él la cultura no era ornamento: era realidad y acción. No sabemos en qué medida intervino en la redacción de cada obra de las que bajo su dirección se emprendieron, desde antes de su ascensión al trono; pero de su intervención hay testimonios abundantes, particularmente de la encaminada a definir la propiedad del lenguaje, el "castellano derecho". Su curiosidad no conoció siquiera las limitaciones de la intolerancia religiosa: con amplitud aprendida de los musulmanes, puso al alcance de todos, en traducciones, el *Talmud*, la *Cábala*, el *Corán*, junto con la *Biblia* *.

De la ciencia árabe, no se sabe por qué no se asentó firmemente en la España cristiana la matemática nueva. En Italia, adonde la llevó de Toledo Gerardo de Cremona, se adoptó la gran creación de la India, el álgebra, que los árabes trajeron a Occidente; Castilla, a pesar del tratado que probablemente tradujo al latín

* Interesante prueba de la conocida tolerancia de los musulmanes en religión es la obra de Abenházam de Córdoba (994-1063), el *Fisal* o historia y crítica de las creencias religiosas, "desde el escepticismo pirrónico de los sofistas que en nada creen, ni siquiera en la realidad de su propio pensar, hasta la credulidad del vulgo supersticioso". Ha sido necesario, observa Menéndez Pidal, llegar al siglo XIX para que en la Europa cristiana se emprenda labor equivalente. Y en la España cristiana hubo tolerancia hasta fines del siglo XIV: San Fernando se llamaba "rey de las tres religiones", la cristiana, la judía y la mahometana.

Juan de Luna, "el Hispalense", se atuvo hasta principios del siglo XVI a la aritmética del VI. Pero en astronomía, dentro de la dirección equivocada que la Edad Media recibió de Aristóteles y Tolomeo, olvidando las hipótesis de los pitagóricos y de Eratóstenes, las *Tablas* y los *Libros alfonsíes* recogen el resultado de las investigaciones mejores e introducen rectificaciones. Y el sentido crítico de Alfonso y sus sabios rechaza muchos delirios de la alquimia. La labor de investigación, de traducción y adaptación, es enorme. A Cataluña y las Islas Baleares, en el reino de Aragón, se extiende la actividad científica, representada allí por Arnaldo de Vilanova en química y medicina, por Raimundo Lulio en astronomía y náutica. España es todavía el centro de irradiación de la ciencia para Europa: como dice Menéndez Pidal, "Toledo fué meridiano cultural para Occidente, como era el meridiano geográfico" en las *Tablas alfonsíes*.

En la historia tiene novedad el método español para las fuentes: Alfonso X hace compilar grandes obras sintéticas, la *General estoria* o crónica del mundo y la *Estoria de España* o *Crónica general*, terminada en tiempos de Sancho IV: como bases se aprovechan todas las obras accesibles dentro de las limitaciones del país y de la época, empezando por la *Biblia*, y entre esas obras se incluyen cantares de gesta, desde los que se refieren a Rodrigo, el último rey goda, hasta los que se refieren al Cid: segura perspicacia, la que usa como documento aquellos poemas, de real esencia histórica. El procedimiento se esbozaba ya, desde el siglo XI, en la *Chronica Gothorum*, falsamente atribuida a San Isidoro de Sevilla; persiste en obras redactadas en latín, como la *Crónica Silense* (hacia 1115), y la *Najerense* (hacia 1160), y aparece en la historia oficial desde el obispo Pelayo de Oviedo (hacia 1125), pero de modo esencial ya con el *Chronicon Mundi*, del obispo leonés Lucas de Tuy —obra terminada en 1236—, y con la *De rebus Hispaniae*, del navarro Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo

(1243). Según Montolú, en la crónica catalana de Jaime I se descubren procedimientos semejantes.

Como en la historia, el método español es original en el derecho. Las *Partidas* (1256-1265) ofrecen, como ningún otro código en el mundo, el cuadro de la vida de la época, de las costumbres y de las creencias; el rey preceptúa para sí y para su pueblo, exponiendo todo su sistema de ética.

Redactadas en aquel momento de ensanche de la cultura, en que se exploraban todas las fuentes accesibles, las *Partidas*, como las demás obras jurídicas de la época fernandina y alfonsina —el *Fuero real* (1255), su comentario en las primeras *Leyes del estilo*, el *Espéculo*—, están bajo la influencia clásica, la del derecho romano, que irradiaba desde Bolonia y contaba en España con glosadores como Jácome Ruiz, "el Maestro Jacobo de las Leyes", y bajo la influencia del derecho canónico. La vida jurídica española, con la originalidad de sus fueros, con la variedad de sus elementos tradicionales, se somete a una estructura que la acerca al tipo romano, aunque con amplia elasticidad y hasta ocasional incongruencia.

Es poeta, además, el rey curioso de ciencia y perito en leyes. Poeta en su propia lengua, a veces, pero principalmente en la de Galicia y Portugal, que gozaba de prestigio como lengua de la lírica culta: en ella escribió, con castellanismos, sus *Cantigas de Santa María* y sus versos satíricos.

Dos eran las que tenían en la España del siglo XIII categoría de lenguas poéticas de corte: la provenzal y la galaicoportuguesa.

La provenzal adquiere tono aristocrático desde el siglo XI, antes que cualquier otro romance, y enseña doctrinas de amor y de canto a toda Europa. En las pequeñas cortes del Mediodía de Francia la nobleza consagró sus ocios a crear normas estéticas de vida y a pulir y complicar las formas de la poesía. Se aprende

allí a vivir, no a pelear ni a orar: de nuevo en tierras del Mediterráneo la vida humana deja de ser preparación para la muerte. La guerra y la religión, hasta entonces dominadoras de la Edad Media, sólo penetran en aquel mundo transustanciadas: la lucha bélica, trasmutándose en torneo, en espectáculo; la fe cristiana, dando en el culto de la Virgen María el modelo para el culto caballeresco de la mujer. La cultura árabe, pensamos ahora, debió de influir en la doctrina del *amor cortés*, como influyó —según descubre Julián Ribera y antes había adivinado el abate Andrés— en las formas de la música y la poesía. Aquel artificial paraíso no pudo resistir a las presiones de fuera, a la guerra, movida por preocupaciones de religión: la ruina comienza en la cruzada contra la heterodoxia maniqueísta de los albigenses, vencidos en Muret (1213): será completa cuando la Francia del norte anexe políticamente al sur. Después de Muret va quedándose exangüe el arte trovadoresco, y al fin sólo puede prolongarse, forzado, con el académico apoyo de los juegos florales instaurados por el Consistorio del Gay Saber en Tolosa (1323). Mientras duró el abril, toda Europa respiró aromas de Provenza. La poesía de los trovadores, rica en formas complejas, a veces excesivamente preciosista y deliberadamente oscura (*trobar clus*), invadió todo el Occidente: a través de los poetas florentinos, que dieron plenitud humana al germen provenzal, influye todavía sobre el mundo.

Durante los siglos XII y XIII, Provenza y Cataluña constituyen una unidad en la poesía de los pueblos románicos: el provenzal es el idioma de los trovadores catalanes; a veces, las actividades literarias desplazan su centro del norte al sur de los Pirineos —como sucede poco antes de 1200— cuando los reyes de Zaragoza, capital de Aragón y Cataluña, las atraen hacia su corte. El primer poeta de España de quien supo Milá que escribiera en provenzal es Alfonso II de Aragón, el rey trovador (reinó 1164-1196): ahora tenemos noticia de Berenguer de Palol (1136-

1170). Trovadores catalanes famosos fueron Guillem de Bergadán, el satírico feroz, Ramón Vidal de Besalú, el narrador galante, Serverí de Gerona, el moralista. Navarra está, como Cataluña, ligada a Provenza.

De los trovadores provenzales, recorren los territorios hispánicos el gascón Marcabru y Peire de Alvernia, residentes en la corte de Alfonso VII, rey de Castilla y León (siglo XII); después, en la corte aragonesa, o en la navarra, o en la castellana, Raimbaut de Vaqueiras (probablemente, porque se conocen versos suyos en dialecto aragonés contaminado de gallego), el fuerte Bertrán de Born, Guillem Rainal, Giraut de Bornelh, Peire Vidal. Aimeric de Peguilhan, Giraut Riquier de Narbona.

El catalán conquista la expresión literaria en el siglo XIII, con la Crónica de Jaime I el Conquistador, rey de Aragón, y con Raimundo Lulio, en quien el primer filósofo que en Occidente escribe en lengua románica confluye con el poeta y el novelista del *Blanquerna*, uno de los libros más hermosos de la Edad Media. Después adquirirá el catalán independencia e importancia como lengua de la poesía. Durante los siglos XIV y XV existirá una gran literatura catalana —en Cataluña, Valencia, las Islas Baleares— de que forman parte la *Crónica* de Bernat Desclot sobre Pedro III y sus antepasados, la de Ramón Muntaner sobre la expedición de catalanes y aragoneses a Grecia y la de Bernat Descoll sobre el reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), el *Libro del cristiano*, enciclopedia religiosa de Francesch Eximenis, el diálogo del *Sueño*, de Bernat Metge, *La disputa del asno*, de Fray Anselmo de Turmeda (de base árabe), la novela sentimental de *Curial y Güella* y la caballeresca de Joanot Martorell, *Tirante el blanco*, los sermones de San Vicente Ferrer, la poesía de Jaume Roig, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Joan Roiz de Corella y —el más grande de todos— Ausias March, cuya inspiración fina y honda influirá de modo decisivo en los poetas castellanos de la Edad Moderna. Valencia

es el centro de esta actividad en el siglo XV. "la Atenas de la corona de Aragón". Pero desde el XVI la unificación política de España influye sobre la literatura catalana, que pierde importancia hasta el resurgimiento literario de las lenguas regionales en la era del romanticismo.

Desde el siglo XII, en el lado occidental del territorio hispánico, en Portugal y Galicia, la lengua vernácula se convierte en instrumento de incomparable poesía: el arte popular había recibido influencias provenzales; pero los mejores versos son los que mejor conservan la tradición local: entre esas quejas de amor, llenas de melancolía y de ternura, de aromas campesinos y marinos, hay canciones de las más delicadas que conoce el mundo.

La poesía galaicoportuguesa se reparte entre dos tipos de desigual valor: la *cantiga de refram* o de estribillo, en que muchas veces se mantiene la estrofa paralelística y encadenada, de tradición gallega; la *cantiga de meestria*, "en maneira de proençal". De 1175 a 1350, Galicia es el centro de esta poesía; Portugal, León, Castilla son sus tributarias. De 1350 a 1450, el castellano se va imponiendo sobre el gallego como idioma de la poesía. A partir de 1450 cesa la importancia de Galicia, y allí se produce sólo poesía popular durante cuatro siglos, hasta la época de Rosalía de Castro y Curros Enríquez. Castilla se impone. La lengua del occidente hispánico recobra importancia como instrumento de expresión literaria en Portugal; pero durante trescientos años muchos de los escritores y poetas portugueses, incluso los mayores (Gil Vicente, Sâ de Miranda, Diogo Bernardes, Agostinho da Cruz, Camoens, Melo, Sor Violante do Ceo), serán bilingües, usando con igual soltura su lengua natal y la de sus vecinos y rivales.

Mientras el provenzal y el gallego-portugués se imponían como lenguas de la poesía lírica en las cortes

de España, el castellano no tenía rivales como lengua de la epopeya, la poesía de todo el pueblo, desde el rey hasta el labrador. En España la epopeya es castellana, con escasa colaboración leonesa, con menor colaboración todavía de Aragón y Cataluña. Su monumento más antiguo es hoy el *Cantar de Mio Cid*; pero el Cid es precisamente el último gran héroe épico: los comienzos de la epopeya son muy anteriores. En los siglos X y XI —las crónicas latinas lo demuestran— surgen poemas breves de juglares sobre Rodrigo, el rey que perdió a España; sobre Fernán González, conde de Castilla, y sus descendientes Garci Fernández, el infante García y los hijos de Sancho el Mayor, rey de Navarra; sobre la sangrienta historia —traición y venganza— de los siete infantes de Salas o de Lara; sobre la partición de los reinos de Fernando I y el cerco que su hijo Sancho II de Castilla puso a Zamora para arrancársela a su hermana doña Urraca. Los poemas, en general, se componen a poca distancia de los sucesos; pero duran y se transforman. A mediados del siglo XIII gozaban de difusión extraordinaria. De entonces data la forma final que tuvo el *Cantar del Cerco de Zamora*, la que conocemos a través de la refundición que da en prosa la *Primera Crónica General*: quizás el más hermoso de los cantares de gesta, con su encadenamiento de conflictos, desde el testamento del rey de León y Castilla, “par de emperador”, hasta la jura en Santa Gádea, con sus audaces indecisiones y sorpresas, sus hilos de problemas unas veces bien anudados, otras veces deliberadamente insolutos y misteriosos.

A la vez que cantares de gesta, los juglares componían y recitaban o cantaban breves poemas narrativos sobre asuntos muy diversos, como los religiosos de *Los tres reyes de Oriente* y de *Santa María Egipciaca*, debates como el de *Elena y María* o la *Disputación del alma y el cuerpo* o los *Denuestos del agua y el vino* que acompañan a la *Razón de amor*, canciones líricas. Y junto a la poesía de los juglares, el mester de jugla-

ría, apareció en el siglo XIII otro tipo de arte, el mester de clerecía, con poemas sobre asuntos religiosos (poemas de Gonzalo de Berceo; *San Ildefonso*), morales (*Proverbios de Salomón, Disticos de Catón, La miseria del hombre*), legendarios (*Alejandro, Apolonio*), épicos por excepción (*Fernán González*): hay en él influencias latinas y francesas, con pretensión —infructuosa— de adoptar el verso regular, las "sílabas cuntadas" de Francia, en contraste con el verso fluctuante de la poesía juglaresca, tradicional y duradero en Castilla. Los clérigos, los escolares —como el escolar que rimó la *Razón de amor*—, se decidían a abandonar el latín para escribir en castellano, en romance claro, "román paladino".

No que el arte de los juglares estuviese estrictamente confinado: hubo juglares de toda especie, desde los que divertían al pueblo humilde en las aldeas con juegos acrobáticos y cantares cazarros hasta los que interpretaban en las cortes la poesía de los trovadores; en España, donde las divisiones entre los hombres nunca son demasiado definidas, se aprovechaban de la obra de clérigos. En el siglo XIV, la fusión de los dos mesteres se ve completa en Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en quien convergen todas las corrientes de poesía de su tiempo, artista a la vez muy personal y muy representativo de toda su época.

La poesía alcanzó plenitud expresiva en España desde el siglo XII por lo menos; la prosa, posterior en la historia de los idiomas ascendentes, sólo se constituye desde el siglo XIII: el esfuerzo de Alfonso el Sabio es el decisivo. Esfuerzo indudablemente personal: sabemos cuánto le preocupaba el "castellano derecho". La lengua tiene todavía poca variedad de recursos de vocabulario y de construcción, pero la prosa alfonsina hace estables gran número de palabras y de formas, pide al latín muchas nuevas, y dice con sencillez lo que quiere. De aquella vasta producción, las obras más leídas fueron las *Partidas* y la *Crónica General*, que se perpetuó reconstruyéndose constante-

mente durante largo tiempo: reconstrucción vivaz, en que se renovaban materiales: así, la *Crónica de 1344*, nueva versión de la *General*, prosifica nuevas formas de poemas épicos, que a su vez se reconstruían.

Con Alfonso el Sabio ha comenzado la época de los autores individuales en nuestro idioma; pero en gran parte subsistirá la anonimia, típica de la Edad Media europea, y en general la costumbre de retocar y reconstruir las obras literarias. España prolongará hasta la Edad Moderna mucho de sus hábitos medievales: es significativo, nada casual —se ha observado ya—, que sean de autores o desconocidos o discutidos, después de los mejores romances del siglo XV, obras integramente modernas como *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *La Estrella de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, el soneto "No me mueve, mi Dios. . .", la Epístola moral a Fabio *. Y junto a la prolongación de la anonimia, sin paralelo dentro de la literatura moderna de Occidente, hay prolongación del espíritu de universalidad humana, del amplio fondo popular donde lo general y común vence a lo particular y divisor; de modo que, a pesar del humanismo aristocrático de los tiempos de Carlos V, con Lope y Cervantes se vuelve al equilibrio español en que la obra del escritor vive para todos, interesa a todos, y hasta en artistas hipercultos como Góngora, Quevedo, Calderón, la nota popular se combina con las máximas complicaciones barrocas de la imagen o de la idea.

En suma, Alfonso el Sabio y los escritores que con él trabajan imponen el castellano de la corte de Toledo como instrumento universal, enciclopédico, de expresión. Es, además, el idioma oficial: en los documentos del reino y en la redacción de los anales históricos

* Creo, desde luego, que *La Celestina* es de Rojas y *El condenado por desconfiado* de Tirso, pero las menciono junto a las demás obras porque se ha dudado —y no falta quien todavía dade— de que sean suyas.

ha suplantado al latín; luchará todavía largo tiempo para quitarle sus privilegios como instrumento de la cultura, y en el siglo XVI hará su campaña definitiva de "defensa e ilustración" con Juan de Valdés y Pérez de Oliva, Malón de Chaide y Fray Luis de León. Desde entonces el latín sólo mantendrá derechos exclusivos como órgano de la teología y como lengua de la cátedra universitaria: así se impuso todavía en América y duró hasta las revoluciones de independencia.

Las conquistas de Fernando III llevan el idioma de Castilla hasta Andalucía, donde arrolla y disuelve el antiguo español mozárabe. Al extenderse y adquirir poder político, arruina definitivamente al leonés, cuyos matices dialectales tiñen el lenguaje del *Libro de Alejandro*, de *Elena y María*, del *Poema de Alfonso XI* (hacia 1350), de unas cuantas obras en prosa del siglo XIV. El aragonés resistió mejor, con el apoyo de los reyes de Zaragoza: después de prestar matices al lenguaje de la *Razón de amor*, de *Los tres reyes de Oriente*, de *Santa María Egipciaca*, del *Libro de Apolonio*, adquiere desarrollo en los siglos XIV y XV, especialmente en las obras de Joan Ferrández de Heredia, uno de los precursores de la cultura humanística en España. Pero la unión de Aragón y Castilla bajo los Reyes Católicos arruina también al aragonés, que pronto desaparece como lengua escrita y a la postre hasta como dialecto rural: mientras el leonés, con su variante el asturiano, se conserva abundante en los campos, el aragonés está punto menos que extinto. El castellano se apodera definitivamente de toda la zona central de España, de norte a sur, de mar a mar: el momento decisivo es el siglo XIII. Cuando se descubre el Nuevo Mundo, Castilla le dará, sola, su triunfante idioma imperial.

Los centros de enseñanza, en la España cristiana de la Edad Media, eran los conventos y las escuelas catedralicias. Datos recién descubiertos revelan la exis-

tencia de escuelas municipales. A través de las "épocas oscuras", catedrales y conventos conservaron pequeñas bibliotecas, a veces circulantes, como la de San Genadio en las comunidades que organizó en el Bierzo (siglo X): organizaron *escritorios* para copiar manuscritos, trabajo en que participaban monjes y monjas, ya solos, ya en los antiguos monasterios dúplices, que desaparecieron en el siglo XII bajo la presión de los benedictinos cluniacenses. Los hijos de los reyes y de muchos nobles se educaban en escuelas conventuales. La reforma de Cluny, que da nuevo tono a la vida religiosa, fortaleciendo la devoción y dando normas estrictas a las costumbres monásticas, al implantarse en España (siglo XI) estimula la enseñanza, a lo menos en monasterios como el de Ripoll, en Cataluña, bajo la dirección del abad Oliva, y el de Silos, en Castilla, bajo el santo abad Domingo. Apenas se ha impuesto el sistema de los cluniacenses, aparece el de sus contradictores los cistercienses (fundación de 1098), consagrados al recogimiento y a la pobreza: para ellos la enseñanza debe reducirse a las necesidades estrictas del sacerdocio. Pero en el siglo XIII dos corrientes darán nuevas orientaciones a la cultura: la revolucionaria creación de las órdenes mendicantes, la franciscana y la dominica, activísimas en la enseñanza; la fundación de las primeras universidades españolas. Ambas corrientes durarán y llegarán hasta América.

La universidad medieval nace en Italia, en parte como restauración de tradiciones griegas (Escuela de Medicina en Salerno, siglo IX), en parte como imitación de las grandes instituciones de enseñanza de los árabes. Es la resurrección del pensamiento que investiga y discute: el ardor helénico que reunía a los jóvenes en torno de maestros famosos renace ahora como entusiasmo de masas en torno de Irnerio o de Abelardo; el espíritu curioso y ágil de la Academia y del Liceo reaparece en las turbulentas multitudes internacionales, rebeldes a las sanciones de la ley local, que se congregan clamorosas en los estudios generales de Bolonia, de

París, de Padua, de Nápoles, de Oxford, de Cambridge.

Los reyes españoles fundan las primeras universidades en tierras leonesas: la de Palencia, al parecer mereo ensayo que dura poco (desde alrededor de 1212; pero desde el siglo XI existía el estudio que fundó el obispo Poncio); la de Salamanca (hacia 1215), que se convertirá en una de las famosas del mundo; la de Valladolid (hacia 1260). Toledo, con su antigua escuela episcopal, su academia de sabios en torno del rey, sus libres academias judías, no sintió necesidad de la institución nueva. A los *estudios generales* se agregan *estudios* particulares: uno funda Alfonso X en la Andalucía castellanizada, en Sevilla (1254); otro en la antigua zona de frontera, en Murcia, para que se enseñen ciencias a judíos, mahometanos y cristianos; Sancho IV otro, el primero de Castilla, en Alcalá de Henares (1293). En la corona de Aragón, se funda el de Valencia (hacia 1245), que después se convertirá en universidad (1500); el de Mallorca, cuya organización se debe a Lulio (hacia 1280); Jaime II funda la Universidad de Lérida (1300).

Las instituciones españolas ofrecían, al principio, gran variedad de enseñanzas: una de ellas, la de lenguas orientales. Con el tiempo, se reducen a cuatro facultades típicas: *artes* (ciencias, letras, música), derecho civil y canónico, medicina, teología, que se introduce en el siglo XV. Y en Salamanca se da el caso original de que se profundice universitariamente el conocimiento de la música tanto como el de cualquiera otra de las *artes liberales*: el doctorado en música se confiere allí antes que en ninguna otra institución europea.

En las artes plásticas, la España medieval es campo de entrecruzamiento y de creación constante. La arquitectura que implantaron los romanos se modificó bajo nuevos influjos, orientales en general, principalmente bizantinos, en la época visigótica (409-711); tuvo

elementos característicos como el arco de herradura y el ajimez, la ventana geminada con doble arco y columna en el medio, que sobrevivirán y reaparecerán en las construcciones de los árabes: todavía se hallarán en América, en edificios del siglo XVI (así, los arcos mudéjares en la arruinada iglesia de Santiago de los Caballeros; el ajimez de la casa de los Báez en Santo Domingo). Después, durante tres siglos de penuria en las regiones del norte que se conservaron libres de la invasión árabe, aparece el tipo asturiano de construcción, que así denominó Jovellanos porque sus mejores ejemplares se hallan en Asturias: pequeñas iglesias rectangulares de exterior severo; la cubierta es de bóveda, rara todavía en Occidente. Entre tanto, los árabes imponían en el sur y el centro del país sus estilos constructivos, cuyo contagio se extendió hasta el norte: los nuevos dominadores empezaron aprovechándose de ejemplos locales más que de ejemplos de Oriente: después crece la influencia oriental, pero a su vez la obra de la España musulmana refluye sobre los dominios islámicos de Asia y África: historia que se ve compendiada en la obra maestra del arte musulmán, la Mezquita de Córdoba, cuya construcción dura dos siglos (desde 785). Los cristianos residentes entre musulmanes desarrollan en León y parte de Castilla el arte mozárabe, en iglesias que conservan la estructura española, pero donde se introducen elementos constructivos y decorativos de tipo oriental (siglos IX-XI): obra significativa, del X, la iglesia de Santiago de Peñalba, en el reino de León.

A principios del siglo XI, se producen grandes cambios: deshecho el califato de Córdoba (1031), en los reinos de Taifas el arte árabe se parte en estilos locales: es característica la construcción total o parcial en ladrillo, con ornamentación en yeso, en cerámica o en madera (del siglo XII son la Giralda en Sevilla y Santa María la Blanca en Toledo). En los ya importantes reinos cristianos aparece el estilo románico: Es-

paña lo engendra desde el siglo XI *; Francia es quien lo desarrolla y lo difunde en Europa, y los monjes franceses de Cluny lo propagan en España: se levantan grandes edificios donde la riqueza y variedad ornamental de las escuelas francesas —del norte y del sur— se injerta en la robustez española. El monumento románico español más antiguo es la cripta de San Isidoro, de León (siglo XI). La obra capital es la Catedral de Santiago de Compostela, centro de uno de los cultos internacionales de la Edad Media, el del patrón de España. Hay curiosas, españolisimas formas de construcción románica en ladrillo, paralelas a las musulmanas.

Nuevos cambios en el siglo XIII. En Francia el estilo románico se ha transformado en el gótico, con su bóveda de crucería y sus arcos apuntados. España lo adopta gradualmente: antes había colaborado en la transformación (siglo XII). Las formas de transición abundan (catedrales de Ávila, de Sigüenza, de Lérida, de Tarragona, de Tudela), no menos que las rezagadas, en que se prolonga la construcción románica hasta el siglo XV (en Galicia, en regiones castellanas como Soria y Segovia): entrecruzamiento típico de España. Como antes los monjes de Cluny, ahora los del Cister son en gran parte los propagadores de la novedad: ellos imponen en toda Europa la bóveda de ojivas. De los edificios ojivales españoles, unos mantienen el tipo francés (catedrales de Burgos, de León, de Cuenca), otros le dan matices originales (catedral de Toledo). Del siglo XIII al XV, el país se llena de construcciones magníficas, de extraordinaria variedad, donde el espíritu español se afirma tanto en las supervivencias como en las innovaciones.

* Así lo demostró A. Kingsley Porter en su revolucionario libro *The romanesque sculpture of the pilgrimage roads* (1923). Además, como dice Gómez Moreno, el estilo asturiano es "la primera semilla del románico en el mundo". Y el arte mozárabe es otro de los antecedentes del románico.

Con el primer esplendor de la arquitectura ojival coinciden las grandes campañas de Fernando III, que confinan al poder musulmán en el reino de Granada: allí el arte árabe se vuelve extrañamente preciosista, hasta volatilizar el material de construcción (siglos XIII-XV), como en la Alhambra.

Hay todavía otro entrecruzamiento, típico de España: si el mozárabe fué estilo de cristianos entre musulmanes, el mudéjar fué estilo de musulmanes entre cristianos. En estilo mudéjar no se construían mezquitas: se construían iglesias o alcázares: a veces, sinagogas. El arte mudéjar (siglos XII-XVI) es fusión de formas de Oriente y de Occidente, con predominio ya de unas, ya de otras, pero muchas veces con carácter nuevo, con soluciones originales. Sus centros están en Toledo y en Andalucía. Su irradiación alcanza a las Américas: se señalan rasgos mudéjares en Santo Domingo, en Cuba, en Méjico, en el Ecuador, en el Perú, en Chile; en Méjico se constituye una especie de estilo mudéjar criollo, cuya capital es Puebla, con su cerámica de tipo arcaico y sus iglesias y casas con fachadas de azulejos.

Unida a la arquitectura religiosa está la escultura medieval, en la época románica como en la gótica. Comienza a adquirir importancia con los bajorrelieves y los capiteles de columnas en el siglo XI. Sus centros iniciales están en León y en Jaca (de Aragón). Ejemplo eminente: el claustro de Santo Domingo de Silos. En el siglo XII hay creaciones excepcionales: sobre todas, el Pórtico de la Gloria, en granito y mármol, dirigido por el maestro Mateo, uno de los grandes artistas de la Edad Media, en la Catedral de Santiago. En el siglo XIII, el tipo gótico se define en las Catedrales de Burgos y de León. Después, sus creaciones principales están en Navarra, en Aragón, en Cataluña, en Mallorca. Buena parte de la escultura medieval estuvo pintada: a la de piedra, el tiempo le arrebató parte de sus tintes (ejemplo, el Pórtico de la Gloria): pero se conservan en la de

madera, tipo de estatuaria popular que el genio de Alonso Berruguete exaltará, en la época moderna, dando al color extraordinaria función expresiva, equivalente a la de las formas corporales. Y formas antiguas de escultura fueron la labra de marfil y la orfebrería, de larga historia en España desde las cruces visigóticas hasta los cálices y custodias de los Arfes en el siglo XVI.

De pintura medieval conocemos ante todo las miniaturas de los manuscritos, arte heredado de la época visigótica, que cobra ímpetu nuevo en el siglo X (de entonces son las copias monacales del tratado de Beato de Liébana, donde hicieron labor admirable Magio, Emeterio, doña Ende) y se mantiene sin interrupciones hasta la aparición de la imprenta: su mejor momento es el reinado de Alfonso el Sabio (ejemplo: las *Cantigas de Santa María*). A la vez existía la pintura mural, cuyos restos se descubren en las iglesias del estilo asturiano: poco después (siglo XI) florece en las iglesias románicas, principalmente las de Cataluña, en obras de tipo bizantino, junto con el trabajo sobre madera, en frontales y cimborios primero, en tablas independientes al fin. La pintura libre nos es bien conocida sólo desde el siglo XIV.

II

El siglo XIII es culminación y perfección de la Edad Media, es su época clásica. El siglo XIV es de crisis, de disolución y cambio. Hay quienes ven allí el comienzo de la descristianización de Europa; pero no se siente todavía el nuevo entusiasmo animador del Renacimiento, la nueva fe en la vida humana. Se define la nueva sociedad europea, la sociedad burguesa. En la vida de Europa, esencialmente rural después de la caída del Imperio de Occidente, y más aún después que los musulmanes dominan el Mediterráneo, las ciudades se reorganizaron poco a poco en torno a

los nuevos poderes de origen militar: durante largo tiempo son unidades solitarias. Pero desde las Cruzadas crecen, a favor del comercio que se reconstruye, y ejercen influencia: desde el siglo XIV adquieren función decisiva.

En España no hay crisis de la fe. Castilla produce todavía pocos teólogos (Gundisalvo, San Pedro Pascual); no es suyo ninguno de los Doctores de las Escuelas. Sólo en la zona catalana, íntimamente unida a la inquieta Provenza, nacen controversias religiosas durante el siglo XIII, se definen posiciones nuevas: la visionaria de Arnaldo de Vilanova, enemigo del rito y de la metafísica escolástica; la apologética, henchida de erudición, en Ramón Martí, de quien hay ecos en Pascal; la teología racionalista — realismo racional, racionalismo ingenuo, donde la metafísica se unifica con la lógica —, en Raimundo Lulio, el *Doctor Iluminado*, enciclopédico y a la par apostólico, cuya caudalosa doctrina hará escuela y llegará hasta los tiempos modernos. En el siglo XIV abundan las herejías, pero ninguna adquiere importancia: las principales proceden de interpretaciones del averroísmo, ya combatido por Martí y por Lulio, o de Arnaldo de Vilanova.

No hay crisis de la fe, pero sí de la cultura intelectual, salvo la excepción que ha de hacerse para el reino de Aragón. En la España cristiana, ha dicho Menéndez Pidal, la aventura prevalecía sobre la cultura. En el siglo XIII la cultura se impone desde el trono con Alfonso X en Castilla; con menos empuje de universalidad la apoyan en Aragón Jaime I y sus sucesores, como Dionís en Portugal. Al llegar al siglo XIV, cultura y aventura descienden, en trance de modificación. El hombre de la ciudad, con sus actividades económicas, compite ahora con el guerrero y el sacerdote. La campaña contra el moro se reduce a luchas intermitentes: el ardor bélico se consume en guerras civiles. Y la labor de Alfonso el Sabio no halla quien la prosiga en su amplitud enciclopédica:

se mantienen sólo, como habituales, las empresas fáciles, o las indispensables, como la historia nacional. La ciencia decae en Castilla, porque se va agotando la fuente oriental. Pero en el reino aragonés, que se adelantó al castellano en el camino hacia la vida moderna, el desarrollo de la navegación entre catalanes y mallorquines da impulso a la astronomía, a la náutica, cuyo primer tratadista fue Lulio, y a la cartografía: las cartas planas — portolarios — son probablemente de origen mallorquín. A mallorquines eminentes llamó el infante de Portugal Enrique el Navegante para la estación naval y escuela de náutica y geografía en Sagres (hacia 1415), institución sin par entonces en Europa.

Si la actividad intelectual pura desciende, la artística se mantiene. La arquitectura gótica se hace española, con sus espacios lisos y su simplificación de elementos constructivos, con sus infiltraciones árabes. Los mejores edificios góticos del siglo XIV pertenecen al reino de Aragón: la sombría pero hermosa Catedral y la fina iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona, la Catedral de Palma de Mallorca, la de Gerona, la de Tortosa, las Lonjas de Tortosa y de Barcelona (reconstruída), a los cuales se suman en el siglo XV las de Valencia, Alcañiz, Palma, Perpiñán. En Castilla y Andalucía, las construcciones de mayor interés son mudéjares (ejemplos: la Sinagoga del Tránsito en Toledo, el Alcázar de Sevilla). En la pintura, los primeros grandes artistas individuales son de Cataluña, conocedores ya del movimiento innovador de Florencia y de Siena: Ferrer Bassa, Jaume y Pere Serra, Jaume Cabrera, Luis Borrassá.

Como en pintura, en literatura se destacan ya personalidades individuales: tres dominan la época, el Arcipreste de Hita, el príncipe Juan Manuel, Pero

López de Ayala. La poesía castellana conserva sus formas medievales: cantares de gesta (todavía hacia 1400, o después, se compone el *Cantar de Rodrigo*, donde el Cid, grave y magnánimo en el poema del siglo XII, se convierte en mozo audaz y pendenciero), poemas de clerecía, canción popular. En el Arcipreste se mantiene la doble tradición de la juglaría y la clerecía, pero se ve ascender la poesía de expresión individual. Así se advierte hasta en la adopción definitiva de formas complejas de estrofa, como en el arte cortesano de Provenza o de Galicia: en castellano hasta entonces sólo eran usuales las series indefinidas de versos con asonante, los pareados, los cuartetos monorrimos, probablemente los zéjeles. Es muy del Arcipreste juntar a los nuevos tipos de estrofa el viejo tipo castellano de verso fluctuante, sin fijeza de medida. Y en la prosa Juan Manuel es el primer escritor con estilo personal. Pero mientras el príncipe Juan Manuel y el canciller López de Ayala son hombres de corte — sin que su literatura peque de excesivamente aristocrática — y se inscriben dentro de la tradición de cultura que viene de los reyes del siglo XIII y persiste en Alfonso XI de Castilla y en Pedro IV de Aragón, primer occidental que hace el elogio (1380) de la Acrópolis de Atenas, "la más rica joya que en el mundo sea", el Arcipreste es la voz del hombre de las ciudades — en realidad recién llegado de los campos —, a quien poco le dicen los fáciles triunfos de las aristocracias militares: su *Libro de buen amor*, dice Menéndez Pelayo, es la *Comedia humana* del siglo XIV, la versión de Castilla, como la de Inglaterra los *Cuentos cantuarienses* de Chaucer.

Dos corrientes de origen oriental persisten, ya convergiendo, ya separándose: la prédica moral, el cuento. La fábula de la India, transmitida a Persia, recogida y enriquecida allí por los árabes, después de hacer su entrada en Europa con la española *Disciplina clericalis*, asume graciosa forma castellana en *Calila y Dimna* y el *Libro de los engaños y los asayamientos*

de las mujeres (siglo XIII). De fuente oriental provienen, en todo o en parte, multitud de obras morales hasta principios del siglo XV: tales, las *Flores de filosofía*, el *Bonium*, los *Castigos y documentos*, que estuvieron atribuidos a Sancho IV, el *Libro de los gatos* o de los cuentos, el *Libro de los ejemplos* de Sánchez de Vercial. Y los principales de don Juan Manuel: pero en él todo es creación, tanto lo que inventa cuanto lo que repite, como la fábula de doña Truhana.

Para la novelística hay desde el siglo XIII nuevas fuentes: la epopeya francesa, las leyendas de los pueblos célticos, la antigüedad clásica, pintorescamente deformada a través de largos siglos. De ahí se ha engendrado la narración caballerescas. Libros de caballerías son ya en parte *El caballero Cifar* y la gigantesca *Conquista de Ultramar*. La antigüedad, que estaba representada en los poemas de *Apolonio* y de *Alejandro*, aparece en prosa, con intercalaciones de versos, en la *Crónica Troyana*. Y en el siglo XIV debió de comenzarse, tal vez en Portugal, la elaboración de una de las más singulares creaciones hispánicas, el más fascinador de los libros de caballerías. *Amadís de Gaula*.

III

Al comenzar el siglo XV, la cultura oriental en España se está extinguiendo: subsiste la del reino granadino, con su exquisito arte de postrimería, con buenos matemáticos y astrónomos aún; subsiste, en el país cristiano, lo que había sido incorporado y convertido en español, como la arquitectura mudéjar. Pero cuando la cultura oriental estaba en toda pujanza, durante el siglo XI, España entró en activo contacto con Europa: por una parte, España reveló a Europa aquella cultura; por otra parte, empezó a

acogerse a normas europeas, abandonando reglas locales. "Liturgia, clero, monacato, escritura, instituciones, costumbres, todo fue reformado por los tiempos del Cid para identificarlo con los patrones usuales en el resto del orbe occidental" *. En la creación artística, del siglo XI al XIII, España hace intercambios con Francia, la del norte y la del sur, en literatura y en arquitectura. Sus relaciones con Italia comienzan en el lado de Cataluña, adonde acuden maestros constructores de Lombardía desde el siglo XI; después, en el XIV, Cataluña es la primera en acoger la pintura toscana.

Ahora, en el siglo XV, España está definitivamente ligada al mundo occidental: sus relaciones con él se hacen normales y constantes. Su política es la política de unificación, tema de aquel tiempo. En España existió siempre el sentido de la unidad, geográficamente clara — los reyes de León, con sus anhelos de imperio hispánico, lo personifican — pero siempre estuvo contrariado por tendencias de dispersión. Castilla, disidente al principio, como Navarra, recoge al fin la herencia del espíritu de unidad, desde Fernando III. Alfonso el Sabio, apoyándose en el derecho romano, da voz a la necesidad de concentración del poder en la corona. Esta orientación choca con el afán de privilegios y lucha contra el perpetuo "motín nobiliario", que además estorbó la reconquista del territorio: alternativamente se oscurece y renace. Bajo Juan II (1406-1454) la encarna el Condestable Alvaro de Luna († 1453), cuyo pensamiento político merecería investigación atenta **. Todavía se ve expuesta al fracaso en el desorden del reinado de Enrique

* Menéndez Pidal. *La España del Cid*, (Madrid, 1929, tomo II, pág. 670): en esta obra se interpreta luminosamente la Edad Media española.

** No sé que se haya intentado el estudio de las concepciones políticas del Condestable: quizás falten datos. Los historiadores se limitan a señalarlo como representante de la política favorable al poder de la corona.

IV (1454-1474); pero en seguida la unión de Aragón y Castilla en las personas de Fernando e Isabel da el triunfo a los dos principios: el poder real se hace definitivamente centralizador; el principio de unificación territorial alcanza inesperado engrandecimiento. Y ésta fue, como dice el cronista Bernáldez, "la mayor empinación, triunfo e honra e prosperidad que nunca España tuvo".

La cultura se modifica a paso lento bajo Juan II y Enrique IV: gota a gota penetra el espíritu nuevo que ya domina en Italia. Con Isabel la Católica, el movimiento se acelera. La reina es mujer del Renacimiento que protege la música, la pintura y las letras (Juan II y Enrique IV lo hicieron antes: Juan hasta escribía buenos versos); como española, no se queda en el disfrute pasivo: ve la cultura como actividad, y en edad adulta se propone dominar el latín clásico: escribe con expresión vivaz, incisiva, de mujer, donde los matices de la emoción y no los enlaces lógicos determinan el corte rítmico y el encadenamiento de las frases. Pocos saben que sus cartas deben figurar entre la mejor literatura de España: la epístola en que describe la herida del rey hace pensar en Santa Teresa.

La mujer, en la primavera del Renacimiento, vió abrirse para ella las puertas de libertad de la cultura: situación que a todos parecía clara y natural, que se alcanzó sin esfuerzo ni lucha — pues desde la Edad Media se venía discutiendo la virtud, pero no la inteligencia femenina — y que, de durar, habría resuelto problemas que plantea cuatro siglos después, con violencia que las injusticias de la tardanza hicieron inevitable, el movimiento feminista. En el siglo XVI la Contrarreforma devolvió a la mujer española a su encierro medieval: desde entonces el único lugar donde la mujer tuvo normalmente libertad para el estudio fue el convento, y así se ve a mujeres de inteligencia activa preferir el claustro al hogar: Teresa de Jesús o María de Ágreda; en América, Sor Juana Inés de la Cruz o Sor Francisca Josefa de la Concepción. Pero

en la época isabelina estudiaban la reina y sus hijas: estudiaban muchas damas, como la egregia María Pacheco, "la viuda de Padilla": hubo grandes maestras, como la preceptora de Palacio y consejera de Estado Beatriz Galindo, *La Latina*, como Lucía de Medrano, que tuvo cátedra en la Universidad de Salamanca, y Francisca de Lebrija, que enseñó en la de Alcalá.

Las universidades, durante el siglo XIV, no se habían multiplicado. En el reino de Aragón se fundó la de Huesca; quizás también la de Perpiñán, en el Rosellón, al norte de los Pirineos. En Barcelona, cuando en 1398 se habla de fundar universidad, los concellers se oponen, temerosos de que con la presencia de los estudiantes "serien mes, los perills e scandols que podien seguir, que los profits e honor"; al fin en 1450 se gestiona autorización para fundarla: la institución no llega a existir hasta ya entrado el siglo XVI. Entre tanto, se habla de fundaciones universitarias en Luchente (1423) — la pequeñez de la población la hace dudosa —, en Gerona (hacia 1446), en Zaragoza, donde había estudio desde el siglo XII, en Valencia, donde el estudio existente se eleva de categoría (1500). Pero en el reino de Castilla y León no nace uná rival de la poderosa Salamanca hasta que el Cardenal Jiménez de Cisneros organiza la Universidad de Alcalá de Henares en 1508, con cuarenta y dos cátedras. Desde entonces, a lo largo del siglo XVI irán surgiendo muchas universidades en Castilla, León, Andalucía, Galicia: son ya poco anteriores (Toledo, 1520; Lucena, 1533; Sahagún, 1534) o contemporáneas de las primeras de América: Santo Domingo, una de 1538, otra de 1540; Méjico, 1551; Lima 1551.

Con el movimiento de las universidades coincide el de la imprenta. Es posible que existiera en España desde antes de 1470, pero el primer libro conocido

ahora es del año en que comienza el reinado de los Reyes Católicos: *Les trobes en lapors de la Verge, Marie*, recopilación de poesías en catalán valenciano y en castellano, publicado en Valencia (1474). Contemporáneas de la imprenta de Valencia, o poco posteriores, son la de Zaragoza (contrato para establecimiento, 1473; primer libro conocido, 1475), la de Barcelona (1475), la de Tortosa (1477), la de Lérida (1479). En el reino castellano la imprenta comienza en Sevilla (1477); le siguen Salamanca (1481) y Zamora (1482); finalmente, en la verdadera Castilla, Guadalajara (1482), Toledo (1483) y Burgos (hacia 1484). América la recibirá antes de mediar el siglo XVI (Méjico, hacia 1535). Valencia y Barcelona comienzan con tipos de letra romana, procedentes de Italia; Zaragoza, Sevilla, y en general las demás, adoptan la letra gótica, procedente de Alemania. Pero la romana vencerá en el siglo XVI. La imprenta de Guadalajara es hebrea, como la primera de Lisboa (1492)*.

La difusión de los clásicos de la antigüedad ha comenzado en Castilla desde fines del siglo XIV, con Pero López de Ayala, que tradujo parte de las *Décadas* de Tito Livio: las tradujo del francés; Francia era todavía el principal camino para las relaciones de España con la cultura occidental. Pero del latín tradujo a escritores de la Edad Media temprana, como Boecio, San Gregorio Magno, San Isidoro. Y con él, como autor de la inconclusa versión del tratado de Boccaccio *De casibus virorum et feminarum illustrium*, y con el genovés Francisco Imperial, que lleva a Sevilla el culto de Dante, se hace el descubrimiento de la gran literatura de Italia.

Bajo Juan II, preside en Castilla el movimiento humanístico el insigne obispo de Burgos, Alonso de Cár-

* Se afirma (Vindel) que es española la invención de la xilografía.

tagena, de origen hebreo. Tradujo a Cicerón, a Séneca el filósofo, y terminó, con Juan Alfonso de Zamora, la versión de Boccacio que comenzó Ayala. De entonces son las primeras versiones de la *Eneida* (Enrique de Villena), de la *Farsalia*, de las *Metamorfosis* de Ovidio (el Cardenal Pedro González de Mendoza), de las tragedias de Séneca; de las obras históricas de Quinto Curcio, Julio César, Salustio; de muchos Padres de la Iglesia, encabezados por San Agustín. A través del latín se hicieron versiones de la *Iliada* (y el resumen de Juan de Mena), del *Fedón* (Pedro Díaz de Toledo), como de Plutarco y de Josefo después (Alonso de Palencia). Traducir a los clásicos se convierte en hábito que se perfecciona con el avance de los estudios filológicos. En la época isabelina se trasladada al castellano, entre muchos, a Apuleyo (magnífica versión de Diego López de Cortegana), a Frontino (Diego Guillén de Avila), a Virgilio (las *Bucólicas*, Juan del Encina, 1496: primera traducción de poeta clásico en verso castellano; las anteriores fueron en prosa); de nuevo a Ovidio, a Quinto Curcio (Gabriel de Castañeda), a Tito Livio (Fray Pedro de Vega), a César (Diego López de Toledo), a Salustio (Francisco Vidal de Noya). Anterior a este humanismo castellano es el humanismo de Cataluña, de Valencia, de Aragón, desde Joan Ferrández de Heredia (1310-1396) hasta el príncipe de Viana, traductor de Aristóteles (*Ética a Nicómaco*), y el rey Alfonso V, que tradujo al castellano las Epístolas de Séneca y presidió en Nápoles (1443-1458) una de las cortes famosas del Renacimiento italiano, donde residieron humanistas de Italia como Eneas Silvio, futuro papa bajo el nombre de Pío II, Lorenzo Valla, Antonio Panormita, Francesco Filelfo, y junto a ellos jóvenes humanistas españoles como Ferrando Valentí y el futuro helenista Jerónimo Pau.

Dante, Petrarca y Boccacio se suman a los clásicos antiguos, con obras en latín o en italiano: Dante como difícil ejemplo, tímidamente recordado en obras

breves, olvidado después en el esplendor del siglo XVI: Petrarca como moralista: todavía no es el poeta de influencia avasalladora, que prepagarán sus nuevos devotos de Italia: Boccaccio como modelo de muy diversos tipos de novelística, hits que se dispersarán para unirse de nuevo entre las manos de Cervantes.

De Italia recibe España la nueva orientación de los estudios clásicos. Trasladárcense al país humanistas italianos: Lucio Maríneo Sículo, Pedro Mártir de Anghiera, después cronista del Descubrimiento en sus *Décadas De Orbe Nouo*, Antonio Geraldini, Alessandro Geraldini, que en su vejez pasó a Santo Domingo como obispo y allí murió († 1524). El reformador esencial, desde 1473, es el andaluz Antonio de Nebrija (o Lebrija): su método, derivado de la doctrina de Lorenzo Valla, se impuso a toda Europa en la enseñanza del latín: su nombre se hizo sinónimo de gramática latina, y lo fue hasta cuando se conservaba bien poco de su método. Enseñó, innovando, en Sevilla, en Salamanca, finalmente en Alcalá. Su acción abarcaba desde las tres grandes lenguas antiguas — para las tres escribió gramáticas — hasta la astronomía y la geodesia: midió — el primero en España — la extensión de un grado del meridiano de la Tierra. Es el iniciador, en Europa, del estudio gramatical de los idiomas modernos, con su *Arte de la lengua castellana*, publicada en 1492: obra de aliento imperial, en que anuncia la extensión del idioma de Castilla a las tierras nuevas adonde envía su expedición descubridora la Reina Isabel. Junto a él trabajó para España el portugués Arias Barbosa, "patriarca de los helenistas españoles". Cundió por toda España la afición clásica: a principios del siglo XVI hormigueaban los maestros de latín y de griego: los había procedentes del destrozado mundo bizantino, como el catedrático de Alcalá Demetrios Ducas, cretense al igual del Greco y de Pedro de Candia, uno de los conquistadores del Perú.

Bajo la protección del Cardenal Cisneros, la Uni-

versidad de Alcalá se convierte en centro, eminente en Europa, de los estudios de la antigüedad: su trabajo capital es la *Biblia Poliglota*, con texto en hebreo, en griego y en latín; en su preparación se apuró la mejor ciencia filológica de los tiempos.

La literatura del siglo XV es abundantísima, pero da pocas obras centrales. La poesía se ha escindido en cortesana y popular. La antigua división en mester de juglaría y mester de clerecía no implicaba diferencias radicales de cultura: tuvo carácter profesional, con diferencias de formas; ahora las diferencias de cultura existen, con graves desventajas para los que penosamente aprendían las complejidades del arte escolástico-cortesano. Los poetas de corte se inclinan pocas veces a contemplar "los romances e cantares de que las gente de baxa e servil condición se alegran", como dice el Marqués de Santillana; hay desdén hasta para el idioma, "el rudo y desierto romance", como lo llama Juan de Mena: "se ha olvidado — comenta Américo Castro — el goce de manejar el desnudo romance, justamente por serlo, según vemos en el Rey Sabio"; por eso se le latiniza hasta la pedantería. Sólo desde la época de los Reyes Católicos, época de nueva unificación espiritual, se extiende la afición al canto popular. Entre las obras de los infinitos cortesanos, desde el *Cancionero de Baena*, donde todavía hay poetas del siglo XIV, hasta el *Cancionero general* de 1511, se levantan los versos de Santillana, de Juan de Mena, de los Manriques, de Alvarez Gato, de Juan del Encina. La elegía de Jorge Manrique es la obra esencial.

Pero la poesía popular ha dejado dos tesoros: el de los romances, el de las canciones. Unos y otras vienen del fondo de la Edad Media, renovándose, reconstruyéndose: inundarán los siglos de oro y llegarán hasta América, donde descubrimos sus huellas hasta en labios de los indios, en apartadas serranías. El romance se re-

monta quizás a los comienzos de la epopeya española: a la par de poemas largos se componían medianos y breves; los largos se escribieron hasta 1400, pero ya entonces predominan los breves. Conocemos los mejores romances en versiones del siglo XV, tanto los épicos en que se condensan episodios de las leyendas del rey Rodrigo, Bernaldo del Carpio, los infantes de Lara, el cerco de Zamora, el Cid, como las narraciones de sucesos fugaces a que da sentido inesperado el ignoto poeta, o ni siquiera él, sino sus recitadores y lectores, que retocan y depuran la obra: así, la supresión de dos versos finales ha perfeccionado el *Abenámar*, donde se pinta la fascinación del arte oriental en su ocaso, y *El Conde Arnaldos*, donde mejor ha expresado la poesía — según Henley — el misterio del mar.

Junto a los romances, que el mundo todo admira, están las incomparables canciones, apenas conocidas aún. Existen, como ellos, desde los comienzos de la poesía castellana; pero el arte trovadoresco de las cortes, en provenzal, o en gallego, o finalmente en castellano, les vedaba caminos, y su brevedad no hacía necesaria la escritura. Eran los cantares con que el pueblo de Castilla entretenía y embellecía las labores del agricultor, los ocios del pastor, los juegos de los niños, las danzas de los ejidos, los paseos en busca de trébol y de verbena, las vigiliat, las alboradas, los viajes, las romerías, las fiestas de tradición pagana o cristiana: el carnaval, la entrada de mayo, la primera noche de verano, la primera noche de invierno, que la Iglesia convirtió en Nochebuena. . . En la época de los Reyes Católicos se miran con interés vivo y se transcriben estos *cantares viejos*, que después penetrarán en las novelas de Cervantes, en las poesías de Góngora, Ledesma, Valdivielso, en las comedias de Lope, de Tirso, de Calderón *.

* La primera gran colección de cantares líricos, hecha en tiempo de los Reyes Católicos, es el *Cancionero de Palacio*, que Francisco Asenjo Barbieri publicó con su música en 1890. Son

La historia ha pasado, de la vasta crónica impersonal, con mucho de epopeya hasta en los materiales, a la crónica individual, desde Pero López de Ayala. El historiador se vuelve personal: ejemplos. Fernán Pérez de Guzmán y Hernando del Pulgar, retratistas minuciosos y vivaces. Abunda en España la especie interesante del historiador participe de los sucesos que narra: es el que bien pronto intervendrá en el descubrimiento y la conquista de América.

Se multiplica la novela, recreo favorito de la nueva sociedad urbana de hábitos sedentarios. Del vasto corpus de narraciones y discursos morales de los siglos XIII y XIV, donde el enlace de los relatos se hace por mera adición, se sale a la novela bien construída (la sentimental, de que es ejemplo la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro) o siquiera con unidad de argumento en el personaje y la especie de aventuras que corre: la caballeresca, que ahora vendrá generalmente de fuera, pero que después de la publicación del *Amadís* (1508) se españolizará, proyectando sus delirios medievales sobre la época conquistadora de Carlos V. Cerca de la novela está uno de los mejores libros en prosa del siglo XV, el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, amplio cuadro satírico de costumbres.

El drama existe desde la Edad Media en representaciones eclesiásticas: nace dentro de la liturgia, en latín, después en lengua vernácula: al fin se desliga y hasta sale del templo. Poco queda en España de aquel primitivo drama, común allí como en todo el Occidente (los datos son abundantísimos): en latín,

posteriores las colecciones musicales de Milán (1535), Narváez (1538), Mudarra (1546), Anriquez de Valderrábano (1547), Vázquez (1551 y 1559), Pisador (1552), Fuenllana (1554), Venegas de Henestrosa (1557). Consúltese la antología de Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* (1935), el estudio de Menéndez Pidal sobre *La primitiva poesía lírica española* (1919) y mi libro *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920; nueva edición en 1933).



las representaciones que estudió Carl Lange (dos oficios pascuales del siglo XI, de tipo arcaico, en sus *Lateinische Oesterfeiern*, Munich, 1887) y las que contiene el códice de *Tolosanae Ecclesiae Preces*, de la Biblioteca Nacional de Madrid; en castellano, el incompleto *Auto de los Reyes Magos*, de Toledo, siglo XII; en catalán y sus dialectos, el *Misterio de Elche*, que proviene quizás del siglo XIII, con retoques posteriores, y se representaba hasta hace poco en la población alicantina, la *Asunción*, de Tarragona, del siglo XIV, el *Milacre* de 1412 y el fragmento de *San Cristóbal* publicados por Milá, los fragmentos de *La conversión de la Magdalena* y de *Santa Cecilia* recogidos por Quadrado, los *Misterios* valencianos del día de Corpus. De la farsa juglaresca que se representaba en plazas y calles, nada se conserva, a menos que entren en cuenta los debates, como *Elena y María*, que probablemente se recitaban en forma dramática ante público.

Aquellos gérmenes dramáticos toman nuevo desarrollo a fines del siglo XV: después de los pocos y breves ensayos de Gómez Manrique y de Rodrigo Cota (en su *Diálogo* hay animación de obra escénica), los abundantes y variados de Juan del Encina (desde 1492), poeta y músico de corte que supo aprovechar las artes del pueblo. Desde entonces, los experimentos se multiplican: durarán cerca de cien años hasta que se defina el tipo de drama que adoptará como suyo la capital del reino. América recibirá el drama español en su forma experimental y hará experimentos propios con elementos de arte indígena *.

Solitaria se presenta *La Celestina* (1499), obra del judío converso Fernando de Rojas († 1541), al menos en su mayor parte. Está concebida teatralmente,

* Trato de estas formas de arte hispano-indio en el trabajo sobre *El teatro de la América española en la época colonial*, publicado en el III de los *Cuadernos de Cultura Teatral* del Instituto Nacional de Estudios del Teatro, de Buenos Aires, 1936.

para el escenario de "decoración simultánea", con tres interiores de casas, usual en el Renacimiento; en su acción y su lenguaje hay la libertad que se acostumbraba en Italia; sólo su longitud la hizo excesiva para el teatro. El argumento tiene similitudes de estructura con la historia de Romeo y Julieta; pero esta semejanza externa con Shakespeare no es única: hay semejanza interna, en la aptitud para fundir dos argumentos y para hacer alternar planos de vida distintos, y en la dimensión de profundidad de los personajes, dimensión que no será muy frecuente en el gran teatro español de cien años después, a pesar de sus cualidades magníficas de movimiento, de ingenio, de vitalidad poética. La descendencia de *La Celestina*, fascinada por la amplitud del modelo, buscó formas que la acercaron a la novela y se alejó de la concepción escénica: si no, el ejemplo de aquella obra extraordinaria habría podido crear una tradición dramática.

Admirable música es la española del tiempo de los Reyes Católicos: está principalmente en el *Cancionero de Palacio*. El compositor más conocido es Juan del Encina. Igualmente tuvieron fama en su tiempo Francisco Peñalosa y el vasco Juan de Anchieta. Como innovador teórico, Bartolomé Ramos de Pareja desde 1482 reforma la escala y enuncia principios de armonía, anticipándose al veneciano Zarlino *. Pero en la

* Ramos de Pareja, andaluz de Baeza, publicó en 1482, en Bolonia, su *De Musica tractatus*, tal vez la primera obra musical que se haya impreso. Expone allí la teoría del temperamento.

"Es — dice Rafael Mitjana — el teórico más importante de comienzos del Renacimiento... Su sistema revolucionario no lo aceptaron sus contemporáneos — a excepción de Giovanni Spataro, un entusiasta propagandista —, pero después, universalmente admirado, se convierte en una de las bases del arte moderno. Ramos de Pareja abandona la doctrina de Boecio, censura rudamente los hexacordios, la solmisación y las mudanzas del sistema atribuido a Guido de Arezzo, y suponiendo de necesidad absoluta la alteración de las proporciones de quinta y de cuarta en los

música del *Cancionero* no hay sólo maestría técnica: la distingue la intención expresiva. Y el canto popular da materia a muchas composiciones*. España, que ocupa poco espacio en las historias rutinarias de la música, es uno de los países donde debe estudiarse su desenvolvimiento desde la Edad Media, cuando se unen allí dos corrientes, la cristiana y la oriental. Este viejo arte, de que dan ejemplo las *Cantigas* del Rey Sabio, influye en la Europa occidental. La música, pues, tiene en España larga tradición artística cuando florece bajo los Reyes Católicos, anunciando la gran época de Victoria, Morales, Guerrero y Cabezón.

En arquitectura, el estilo gótico produce ahora construcciones de fuerte sabor español, a pesar de las innovaciones de origen francés, flamenco y alemán (tipo florido) y de las persistentes infiltraciones musulmanas. Principales monumentos, las Catedrales de Sevilla y de Oviedo. A fines del siglo XV y principios del XVI (1475-1525), "la arquitectura hispánica... dió al genio nacional su expresión más vibrante", de fantasía suntuosa, en el estilo Isabel (así llamado por Ber-

instrumentos de sonido fijo, propuso resolver la dificultad de la realidad sensible del *commo* por medio del *temperamento*... La polémica duró gran parte del siglo XVI... El principio cuya adopción propuso era el del sistema de Tolomeo, es decir, la introducción de alteraciones en la proporción de los intervalos, gracias a lo cual dió un paso gigantesco hacia la nueva tonalidad y la gama moderna". La doctrina del temperamento triunfa después que la adoptan Gonzalo Martínez de Biscargui en España (1511), Lodovico Fogliani (1529) y Giosteffo Zarlino (1558) en Venecia. Hay otra obra de Ramos de Pareja, *Musica theorica*, cuyo manuscrito se conserva en Berlin.

* En el *Cancionero de Palacio*, que contiene cuatrocientas sesenta composiciones, distingue Asenjo Barbieri tres estilos bien definidos: "el del género complicado de la fuga, el armónico, más sencillo, y otro, que podemos considerar como expresivo, por lo íntimamente unido que aparece a la prosodia de nuestra lengua y al gusto peculiar de nuestras canciones y bailes nacionales". En los dos primeros, observa Mitjana, hay influjos del arte flamenco; el tercero es genuinamente nacional.

taux). Hasta los arquitectos extranjeros se nacionalizan. Ejemplos significativos: las Catedrales de Segovia y de Salamanca, comenzadas en la época isabelina, terminadas después; la Casa del Cordón en Burgos, la de las Conchas en Salamanca, la de los Picos en Segovia, la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo, el Seminario de Baeza. A veces el estilo da en barroco de anticipación, emparentado con el manuelino de Portugal (iglesia de San Pablo y Colegio de San Gregorio, en Valladolid; Palacio del Infantado en Guadalajara). En el Levante, el gótico se mantuvo sencillo junto al castellano: de allí irradió, con el poder de los reyes de Aragón, a Cerdeña, Sicilia, Rodas, Chipre.

Bajo los Reyes Católicos se empieza a conocer las formas del Renacimiento italiano, que ya da matices a muchas obras del estilo Isabel. A principio sólo se adoptan formas decorativas que se sobreponen a la construcción ojival o a variedades de la mudéjar, combinación que subsiste hasta muy entrado el siglo XVI: después se adoptan juntas estructura y decoración, hasta llegar al Renacimiento puro (en pocos edificios), que en seguida se convierte en el españolísimo estilo plateresco, con su ornamentación de joya. Así los primeros templos de América son estructuras ojivales: unas, con pocos toques modernos (en la ciudad de Santo Domingo, la iglesia de San Nicolás de Bari y probablemente la del convento de San Francisco: de sus ruinas queda poco en pie); otras, modernas en la decoración, particularmente las fachadas: la Catedral de Santo Domingo, la iglesia del Convento Dominicó, la del Convento de la Orden de la Merced; en Méjico, da ejemplos la más antigua arquitectura local de tipo europeo, la franciscana y la agustina principalmente, en lugares muy diversos y distantes entre sí, como Campeche, Huejotzingo, Actopan, Yecapixtla, Tepeaca; igualmente en Puerto Rico, en Cuba, en la América del Sur y hasta se observan extrañas supervivencias románicas.

La escultura florece en variedad de formas: los re-

tablos góticos en bajorrelieves de piedra, muchas veces pintada, abundan en Aragón y Cataluña desde el siglo XIV, reciben luego el impulso genial de Pere Joan, se exaltan en la complicación florida de la Cartuja de Miraflores (Gil de Siloe) y la iglesia de San Nicolás, en Burgos, y viran hacia el Renacimiento con Damián Forment; los sepulcros: son famosos el del Doncel de Sigüenza, Martín Vázquez de Arce, obra colectiva (en la Catedral), y los de Gil de Siloe, artista central del período isabelino, que "convierte el alabastro en sutilísima tela labrada como a punta de aguja" (Meñéndez Pelayo); las imágenes de tierra cocida y pintada, de madera pintada, de metal, de marfil; las sillerías de coro de las catedrales, particularmente en León y Castilla. Con la sillería se enlaza la rejería, forma de arte en que España revela singularmente de qué es capaz cuando el nativo vigor se perfecciona con la disciplina de la cultura, sometiendo al hierro a las más afinadas formas de expresión. Y las rejas son sólo una porción de las artes de herrería, entonces admirable en todas sus obras, emparentadas no pocas veces con la orfebrería, ya próxima a su madurez del Renacimiento.

En la pintura se entrecruzan corrientes: la toscana, que entró desde temprano a través de Cataluña, y la borgoñona-flamenca, que entró por Castilla en el siglo XV, con presencia personal de artistas extranjeros, y enseñó la técnica del óleo en lugar del tradicional procedimiento del temple. Eminente entre la multitud de pintores es Bartolomé Bermejo, el brioso cordobés residente en Aragón: uno de los grandes nombres en la historia de toda pintura. Grande artista es el maestro Alfonso, de quien sólo se sabe que pintó el *Martirio de San Medin* (Museo Municipal de Barcelona). A Cataluña, después de Luis Dalmau, a quien da modesto renombre su *Virgen de los Concelleres*, pertenecen Jaime Huguet y los Vergós, jefes de una escuela de aire popular; a Valencia, donde primero en España influye el Renacimiento (hacia 1470), Jacomart, jefe

de la escuela local hasta la aparición del noble y fino Rodrigo de Osona, otro artista de importancia universal; a la zona leonesa, Fernando Gallegos, el más conspicuo de los flamenquizantes; a Castilla, el vigoroso Pedro González Berruguete; a Sevilla, el delicado y exquisito Alejo Fernández, cuya *Virgen del Buen Aire* es epónima de la primera ciudad del Río de la Plata.

La ciencia y la filosofía poco reciben ahora de fuente oriental: empieza la corriente de Italia. Entre aquel fin y este principio, la actividad española no es muy intensa. Se trabaja bien en astronomía (Abraham Zacuto, el eminente judío de Zaragoza, "que influyó decisivamente con sus investigaciones en el prodigioso progreso de la navegación": Bernardo de Granollach: Antonio de Nebrija), en geografía, en náutica *. El descubrimiento de América da impulso nuevo a esos trabajos (Juan de la Cosa, Martín Fernández de Enciso, Alonso de Santa Cruz, Pedro de Medina, Martín Cortés), a la vez que estimula las observaciones zoológicas y botánicas, detenidas desde la decadencia de los árabes (Diego Alvarez Chanca, carta al Cabildo de Sevilla, 1493; mucho después, Gonzalo Fernández de Oviedo, que publica el *Sumario de la natural y general historia de las Indias* en 1526, y Fray Bartolomé de Las Casas, que en 1527 comienza a escribir su *Apolo-gética historia de las Indias*).

De filosofía y teología, activas en las escuelas, hay muchos cultivadores, de los cuales son famosos todavía, por la proverbial multitud de sus escritos, el obispo de Ávila Alfonso de Madrigal, *El Tostado*, y por

* "La astronomía náutica es ibérica y su origen está en los regimientos de las navegaciones portuguesas: resultó de la colaboración de Zacuto con los náuticos de la *Junta dos Mathematicos* de Lisboa y en especial con José Visinho; es una aplicación de las doctrinas de origen greco-arábigo contenidas en la grande obra [las *Tablas*] de Alfonso X", dice Gomes Teixeira, citado por Rey Pastor en su trabajo *Ciencia y técnica en la época del descubrimiento de América*, en el tomo II de la *Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, 1937.

el ruido que su saber y su elocuencia produjeron en Francia e Italia, el metafísico platonizante Fernando de Córdoba. La historia de los movimientos religiosos recuerda al filósofo, teólogo y escriturario Pedro de Osma, protestante anticipado. Y todavía interesa Raimundo Sabunde, con su *Theologia naturalis* y su *Libber creaturarum*, que Montaigne tradujo al francés: pensador que hereda el misticismo racionalista de Lulio, pero propone métodos psicológicos de observación interna que lo sitúan en el camino hacia Descartes. Toda esta actividad prepara la de la época de Carlos V, la más libre y más luminosa del pensamiento filosófico y científico en España.

Tres siglos de actividad fecunda, desde Fernando el Santo hasta Isabel la Católica, hicieron de España, en la época del Descubrimiento de América, nación poderosa en Europa. Había sido para Occidente la intérprete de la cultura oriental, única real cultura filosófica, científica y técnica del Viejo Mundo desde el siglo VIII hasta el XII. Ahora, en 1492, la España cristiana era uno de los pueblos directores de la cultura occidental. Pero el afán de cultura no había hecho olvidar el impetu aventurero: el Descubrimiento ofrecerá campo para proezas de audacia superior a la de cuantas ilustraron la secular campaña contra los árabes. América nace en el mediodía luminoso de la abundancia espiritual de España.

BIBLIOGRAFÍA

RAPHAEL ALTAMIRA, *Historia de España y de la civilización española*, 4 vols., Madrid, 1900-1911.

JUAN ANDRÉS, *Dell'origine, progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, 7 vols. en italiano, Parma, 1782-1798; traducción castellana, Madrid, 1784-1806 (ensayo de historia de la cultura, con interesantes observaciones sobre la influencia árabe en Europa); *Cartas sobre la música de los árabes*, Venecia, 1787 (con la *Literatura turca*, de Toderini).



FRANCESCO ASENJO BARBIERI. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI [el Cancionero de Palacio]*. Madrid, 1890.

MIGUEL ASÍN PALACIOS. *Mohidín*, en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo*. Madrid, 1899; *El averralismo teológico de santo Tomás de Aquino*, en el *Homenaje a Francisco Codera*. Zaragoza, 1904; *Abenmasarra y su escuela: orígenes de la filosofía hispanomusulmana*. Madrid, 1914; *La escatología musulmana en la "Divina Comedia"*. Madrid, 1919; *El cordobés Abenházam, primer historiador de las ideas religiosas*. Madrid, 1924; *Dante y el Islam*. Madrid, 1927; *El Islam cristianizado*. Madrid, 1930.

ANTONIO BALLESTEROS Y BERETTA. *Sevilla en el siglo XIII*. Madrid, 1913; *Historia de España y su influencia en la historia universal*, 6 vols., Barcelona, 1919-1929.

ÉMILE BERTAUX. *La peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècles y La Renaissance en Espagne et Portugal*, en la *Histoire de l'art* dirigida por André Michel, tomos III y IV, Paris, 1908-1911.

ANTONIO BLÁZQUEZ. *Estudio acerca de la cartografía española en la Edad Media*. Madrid, 1906.

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN. *Historia de la filosofía española*, 2 volúmenes, Madrid, 1908-1911; *Fernando de Córdoba y los orígenes del Renacimiento filosófico en España*. Madrid, 1911.

THEOPHILO BRAGA Y CAROLINA MICHAÉLIS DE VASCONCELLOS. *Geschichte der portugiesischen Literatur*, en el *Grundriss der romanische Philologie*, de Gröber. Estrasburgo, 1888-1902.

L. M. CABELLO LAPIEDRA. *Cisneros y la cultura española*. Madrid, 1919.

ANDRÉS CALZADA. *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, 1933.

MORITZ CANTOR. *Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik*, 4 volúmenes. Leipzig, 1894-1908; cf. las observaciones de Eneström en su revista *Bibliotheca Mathematica* y de Julio Rey Pastor en su libro *Los matemáticos españoles del siglo XVI* [Madrid, 1926].

GEORGES CIROT. *Les histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)*. Burdeos, 1905.

HENRI COLLET Y LUIS VILLALBA. *Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant*, en el *Bulletin Hispanique*, de Burdeos, 1911.

BENEDETTO CROCE. *Primi contatti fra Spagna e Italia*. Nápoles, 1893; *La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli*. Nápoles, 1894; *La lingua spagnuola in Italia*. Roma, 1895; *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari, 1917.

T. J. DE BOER. *The history of philosophy in Islam*, obra escrita en holandés; traducción inglesa de E. R. Jones, Londres, 1903.

JANE DIEULAFOY, *Isabelle la Grande, reine de Castille, 1451-1504*, Paris, 1920.

MARCEL DIEULAFOY, *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908; *Espagne et Portugal*, Paris, 1913 (colección *Art Una*).

J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, 2 volúmenes, Barcelona, 1930.

J. B. DE ELÚSTIZA Y G. CASTILLO HERNÁNDEZ, *Antología musical: siglo de oro de la litúrgica de España: polifonía vocal, siglos XV y XVI*, Barcelona, 1933.

E. ESPERABÉ Y ARTEAGA, *Historia... de la Universidad de Salamanca*, 2 vols., Salamanca, 1914-1917.

FRANCISCO FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Estado social y político de los mudéjares de Castilla, considerados en sí mismos y respecto de la civilización española*, Madrid, 1866.

JOSÉ FERRÁNDIZ, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928.

JAMES FITZMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura española*, cuarta edición, Madrid, 1926 (la primera forma de esta obra, en inglés, se publicó en Londres en 1898).

NORBERTO FONT I SAGUÉ, *Historia de les ciències naturals a Catalunya del segle IX al XVIII*, Barcelona, 1908.

VICENTE DE LA FUENTE, *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, 4 vols., Madrid, 1884-1885.

E.-F. GAUTIER, *Mœurs et coutumes des musulmans*, Paris, 1931.

MANUEL GÓMEZ MORENO, *Excursión a través del arco de herradura*, en la revista *Cultura Española*, de Madrid, 1906; *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916; *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX-XI*, Madrid, 1919; *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1932; *El arte románico español: esquema de un libro*, Madrid, 1935.

MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica española*, Barcelona, 1933.

ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la España musulmana*, Barcelona, 1925; *Historia de la literatura árabe-española*, Barcelona, 1928.

KONRAD HAEBLER, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, El Haya, 1903; *Tipografía ibérica del siglo XV*, El Haya, 1908.



Historia del arte (Labor). Barcelona. 1930... (en el tomo V, *El arte islámico en España y en el Magreb*, por Manuel Gómez Moreno; en el VI, *El arte de la alta Edad Media y del periodo románico en España*, por Leopoldo Torres Balbás; en el XII, *El arte gótico en España*, por Élie Lambert; en el X, *El arte del Renacimiento en España*, por José Camón Aznar, y *Las artes industriales españolas en el Renacimiento*, por Andrés Calzada).

KARL JUSTI. *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin. 1908.

GEORGIANA GODDARD KING. *The way of Saint James*, Nueva York, 1920; *Pre-romanesque churches in Spain*, Bryn Mawr, 1924; *Mudejar*, Bryn Mawr, 1927.

PAUL LAFOND. *La sculpture espagnole*, Paris, 1908.

ÉLIE LAMBERT. *L'architecture bourguignonne et la Cathédrale d'Avila*, Paris, 1924; *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1931.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*... 2 vols., Madrid, 1908-1909; *Los Mendozas del siglo XV y el Castillo del Real de Manzanares*, 1916; *Arquitectura civil española*, 2 vols., Madrid, 1922-1923.

EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI. *Historia de la música*, 2 vols., Barcelona, 1914-1916; *Música popular española*, Barcelona, 1927.

AUGUST L. MAYER. *Toledo*, Leipzig, 1910; *Avila*, Leipzig, 1910; *Die sevillanen Malerschule*, Leipzig, 1911; *Geschichte der spanischen Malerei*, 2 vols., Leipzig, 1913-1914 (hay traducción española, Madrid, 1928); segunda edición, Leipzig, 1922; *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, Munich, s. a.; *Gotik in Spanien*, Leipzig, 1928 (hay traducción española, Madrid, 1929); *La pintura española*, traducción de Manuel Sánchez Sazo (obra menor que la *Geschichte*), Barcelona (Labor).

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO. *Historia de los heterodoxos españoles*, 3 vols., Madrid, 1880-1882; segunda edición, 7 vols., Madrid 1911-1932; *Historia de las ideas estéticas en España*, 9 vols., Madrid 1883-1893; *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid, 1892; *Antología de poetas líricos castellanos*, 13 vols., Madrid, 1891-1908 (importantes estudios preliminares, reimprimos en parte con los títulos de *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*); *Estudios de crítica literaria*, 5 vols., Madrid, 1893-1908; *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, 1902; *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, 1905-1915.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896; *Antología de prosistas castellanos*, Madrid, 1899, aumentada en nuevas ediciones; edición y estudio del

Cantar de Mio Cid, 3 vols., Madrid, 1908-1911; *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, traducción de Henri Mérimée, Paris, 1910; *Estudios literarios*, Madrid, 1920; *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924; *Orígenes del español*, Madrid, 1926; segunda edición: Madrid, 1929; *La España del Cid*, 2 vols., Madrid, 1929.

MANUEL MILÁ Y FONTANALS, *De los trovadores en España*, Barcelona, 1861; *De la poesía heroico-popular en España*, Barcelona, 1874; *Resenya històrica i crítica dels antics poetes catalans del segle XIV*, Barcelona, 1865; en general *Obras*, 8 vols., Barcelona, 1889-1896.

RAFAEL MITJANA, *La musique en Espagne* (1914), en el tomo IV, págs. 1913-2351, de la *Encyclopédie de la musique* fundada por Albert Lavignac y dirigida por Lionel de la Laurencie, Paris, 1920; *Comentarios...*, en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, 1919, VI, págs. 14-35.

LUIS NICOLAU D'OLWER, *Literatura catalana*, Barcelona, 1917; *L'expansió catalana per la Mediterrania oriental*, Barcelona, 1917.

J. P. OLIVEIRA MARTINS, *Historia da civilização ibérica*, Lisboa, 1879.

FEDERICO DE ONÍS, *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, 1932.

E. ORDUÑA Y VIQUERA, *Rejeros españoles*, Madrid, 1915; *Arte español: La talla ornamental en madera*, Madrid, 1930.

RICARDO DE ORUETA, *La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid, 1919.

FRAY JUSTO PÉREZ DE URBEL, *Los monjes españoles en la Edad Media*, 2 vols., Madrid, 1933-1934.

F. PERLES, *Die Poesie der Juden im Mittelalter*, Francfort del Meno, 1907.

A. KINGSLEY PORTER, *The romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, 1923.

CHANDLER RATHFON POST, *Mediaeval Spanish allegory*, Harvard University, 1915; *A history of Spanish painting*, Harvard University, en publicación desde 1930 (van siete volúmenes, que alcanzan al final del siglo XV).

J. PUIG Y CADAFALCH, A. DE FOLGUERA I SIVILLA Y J. GODAY I CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 4 vols., Barcelona, 1909-1918.

JOSÉ F. RÁFOLS, *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, 1926.

HASTINGS RASHDALL, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, 2 vols., Oxford, 1895; segunda edición, con adi-

ciones de F. M. Powicke y A. B. Emden. 3 vols., Oxford, 1936.

ERNEST RENAN, *Auvergois et l'auverroisme*, Paris, 1852.

JUAN FACUNDO RIAÑO, *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, Londres, 1887.

JULIÁN RIBERA, *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, Zaragoza, 1893; *El cancionero de Aben Cuzmán*, Madrid, 1912; *La épica entre los musulmanes españoles*, Madrid, 1915; *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922 (hay traducción inglesa, *Music in ancient Arabia and Spain*, Londres, 1929); *Disertaciones y opúsculos*, 2 vols., Madrid, 1928; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1934-1935.

JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española [en la Edad Media]*, 7 vols., Madrid, 1861-1865; *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, 3 vols., Madrid, 1875-1876.

CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *Reivindicación histórica de Castilla*, Valladolid, 1919; *España y Francia en la Edad Media*, en la *Revista de Occidente*, de Madrid, diciembre de 1923; *España y el Islam*, en la *Revista de Occidente*, abril de 1929; *La Edad Media y la empresa de América*, La Plata, 1933.

SALVADOR SANPERE I MIGUEL, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol., Barcelona, 1906; *La pintura medieval catalana*, Barcelona, s. a. [1908].

S. SANPERE I MIGUEL Y J. GUDIOL, *Els trecentistes catalans*, Barcelona, s. a.

GEORGE SARTON, *Introduction to the history of science*, Baltimore, 1927.

NARCISO SENTENACH, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, Madrid, 1909.

ALBERT SOUBIÈS, *Histoire de la musique d'Espagne, des origines au XIX^e siècle*, Paris, 1899-1900.

FRANCISCO JAVIER SIMONET, *Historia de los mozárabes de España*, Madrid, 1897-1903.

G. E. STREET, *Gothic architecture in Spain*, Edición de Georgiana Goddard King, 2 vols., Nueva York, 1914.

ELÍAS TORMO, *La escultura antigua y moderna*, Barcelona, 1903; *Jacòmar y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1914.

J. B. TREND, *The music of Spanish history, to 1600*, Oxford, 1925.

F. VERA, *Historia de la matemática española*, 3 vols., Madrid, 1929-1933; *La cultura medioeval española: datos biobibliográficos*, I, Madrid, 1933.

E. VAN DER STRAETEN, *Les musiciens néerlandais en Espagne du XII^e au XVIII^e siècle*, 2 vol., Bruselas, 1885-1888.

APUNTACIONES MARGINALES

POESIA TRADICIONAL

Excelente antología, la de *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, que publica Dámaso Alonso (1935).

Paradójicamente, cuanto resulta difícil elegir en la selva amazónica de la poesía contemporánea, resulta fácil elegir en la majestuosa estepa castellana de la poesía medieval: para nuestro tiempo, nos abruma la abundancia; para los comienzos del idioma, nos encoje la escasez. Mientras en Francia hay centenares de manuscritos de literatura medieval, en España se padece pobreza: síntoma de los azares de la vida española. Si hubo creación abundante, hubo pérdidas excesivas: las crónicas históricas — caso singular — nos revelan, trasmutados a prosa, grandes y breves poemas desaparecidos; la tradición permite reconstruir el romance y a veces la canción lírica. Pero descubrir doscientos versos españoles en su prístina forma medieval es acontecimiento que agita al mundo de la filología románica, desde los vastos salones del Centro de Estudios Históricos hasta los seminarios de investigación en Gotemburgo y Upsala y los *departments* de Berkeley y Palo Alto.

Dámaso Alonso es poeta exquisito y por eso agudo crítico de poesía; nadie ha interpretado como él a Góngora. Su antología es amplísima y escogida con acierto constante: nada hay para desechar; hasta el aspecto tipográfico es perfecto. En la poesía estrictamente medieval no nos ofrece sorpresas, porque no pueden inventarse: aquí está representada la mayor parte de las

cuarentá obras a que se nos reduce la Edad Media española desde el siglo XII hasta el XIV. Faltan poemas como la *Vida de San Ildefonso*, de vigor escaso, o el *Misterio de los Reyes Magos*, quizá por escrúpulos de incluir poesía dramática: bien que el *Misterio*, como superviviente único de su era, no crearía obligación futura. Aquí está, como piedra angular, el *Cantar de Mio Cid*: Dámaso Alonso nos da tres batallas (la de Alcocer tiene rotundez y claridad de predella florentina o sienesa); concede preferencia a momentos de emoción, la emoción tibia y honda del guerrero que fué padre de mujeres, como pudo cantarlo Alice Meynell. Aquí están Gonzalo de Berceo, con sus cuadros simples y claros, y Juan Lorenzo con sus cuadros atestados de figuras y colores. Aquí el Arcipreste, con su clave de doble teclado, en que alterna el *dolce stil* de "¡Ay Dios, cuán hermosa viene!" con la voz jocunda que cuenta el cuento de don Pitas Payas.

La epopeya arcaica no está limitada al *Mio Cid*: aquí está el *Rodrigo*, ahora poco admirado, en otro tiempo generador de la figura del Cid joven que halló fortuna fuera de España; aquí están las lamentaciones de *Los infantes de Lara* y de *Roncesvalles*: la del padre de los infantes, acre y fiera: la de Carlomagno sobre Roldán, gemidora y blanda. Lástima que Dámaso Alonso no se haya ingeniado para darnos muestra de los poemas épicos prosificados en las Crónicas: ante todo, el *Cantar del cerco de Zamora*, obra maestra de intención y de tensión, con sus sorpresas y sus casos suspensos.

Entre los poemas cortos, a par de la fresca *Razón de amor* va el ameno debate entre *Elena y María*, uno de los descubrimientos de Menéndez Pidal, como *Los infantes de Lara* y *Roncesvalles*. Otro de los poemas descubiertos en este siglo que allí figuran — descubierto por Artigas — es la ópaca disertación moral sobre *La miseria del hombre*. No hubo tiempo para dar cabida al *Poema de Yocel*, que González Llubera acaba de publicar en Inglaterra; pero está su gemelo, el

Poema de Yúçuf: ambos narran la historia bíblica del hijo de Jacob, y son ventanas hacia Oriente, de que está lleno el viejo alcázar español.

La poesía medieval termina con las notas graves de Pero López de Ayala; pero hay después cien años, y más, antes de que comience la poesía plenamente moderna con Boscán y Garcilaso. Dámaso Alonso opta por hacer entrar en su antología todo el siglo XV y el trecho inicial del XVI: época de poesía culta, abundante y descolorida, que se salva en la desolada desnudez de las Coplas de Jorge Manrique. Pero sería injusto no salvar el bosquejo del poeta culto que anticipa el Marqués de Santillana — cuya buena literatura le permite lucirse en la calculada sencillez de sus *Serranillas* —, y la imagen del poeta culterano que anticipa Juan de Mena, y los acentos genuinos de Gómez Manrique, de Álvarez Gato, de Juan del Encina, de Gil Vicente, cuyo cantar "Muy graciosa es la doncella" le parece a Dámaso Alonso "tal vez la poesía más sencillamente bella de toda la literatura española"; y, entre tanto como se escribía, notas sueltas de poetas y de poetisas, como Florencia Pinar, una de las más antiguas que identificamos en nuestro idioma. Echamos de menos el misterio lírico del cantar del huerto de Melibea:

*¡Oh, quién fuese la hortelana
de aquestas viciosas flores!*

La poca luz que irradia la poesía culta en el siglo XV se compensa con el esplendor milagroso de su poesía popular, la de aquellos *íntimos*, como decía el Marqués. El romance viejo, en su mayor parte, nos viene del siglo XV: su abolengo es antiguo, pero sólo a unos pocos podemos asignarles época anterior. Y a este período, que va de fines del siglo XIV a principios del siglo XVI, pertenecen, sin discusión, muchas maravillas, no ya de España, sino del mundo todo: el romance del *Conde Arnaldos*, para Henley lo más

hermoso que la poesía ha alcanzado a decir sobre el mar; el romance de *Abenámar*, que en breves líneas exprime toda la magia del arte oriental entrevisto por ojos occidentales: los agravios y querellas, en arrullo y picotazo, de *Fontefrida* y *Rosa fresca*; las mimosas quejas de la mora Moraima; las finas argucias de *La hija del rey de Francia*; la historia sombría de la esposa infiel — *Blanca Niña* — y la historia feliz de la esposa fiel — *La falsa nueva* —; la bárbara tragedia del *Conde Alarcos*; el formidable desfile de la historia de España, desde el Rodrigo que la perdió hasta el Rodrigo que mejor lidia por recobrarla. Para los romances viejos bastaba poner mano en ellos y sacar tesoros. Dámaso Alonso dedica especial atención a los romances que todavía canta el pueblo en España y en América: *Bernal Francés* y *La doncella que fué a la guerra*, de cuya antigüedad tenemos pruebas, pero que sólo hemos podido recoger íntegros en tiempos recientes: *La falsa nueva* o *Las señas del marido* ("Por esas señas, señora, su marido muerto es"), *Blanca Niña*, *La amiga muerta* ("¿Dónde vas, el caballero; dónde vas, triste de ti?"), *Gerineldo*, *Fontefrida*... ¿Por qué falta *Delgadina*, el romance de vida tenaz y profusa?

La novedad extraordinaria de la antología de Dámaso Alonso está en la selección de cantares líricos. Hasta hace poco se afirmaba perezosamente que en la Edad Media Castilla tuvo poesía épica, pero escribía sus versos líricos en galaico-portugués. Y el pueblo castellano que no sabía de modas trovadorescas ¿no cantaría en su propia lengua? Nadie pensaba en el problema hasta que Menéndez Pidal le echó luz y demostró en su renovador estudio sobre *La primitiva poesía lírica española* (1919) cómo Castilla tuvo cantares de amor, y de viajes, y de fiestas, tanto como Galicia y Portugal: que si muy pocas muestras quedan en manuscritos medievales, desde el siglo XV se recoge multitud de cantares que se llaman *viejos* y representan formas líricas arcaicas. Creo haber contribuido

a esta restauración necesaria con mi libro sobre el verso fluctuante (1920), donde reuní muchos materiales poco conocidos.

No puede llevar nombre de medieval esta poesía lírica: en la forma en que hoy se conservan, los ejemplares que conocemos no tienen siquiera la antigüedad de los más viejos romances; pero sí sabemos que afincan sus raíces en la Edad Media y debe llamarse poesía tradicional. Dámaso Alonso la pone, con derecho y justicia, en su antología, y lleva sus incursiones hasta el siglo XVII, hasta las reminiscencias arcaicas que fluyen en el teatro de Lope y de Tirso, como aquella encantadora cántica de "Velador que el castillo velas", cuyo antecedente lo encontramos cuatro siglos antes, en Berceo, en el cantar de los guardias junto al sepulcro de Jesús. Echo de menos a Cervantes, con su *Polvico* y su *Si yo no me guardo*.

Esta poesía tradicional, anónima en su mayor parte, entra de lleno ahora por primera vez, con la antología de Alonso, a ocupar su puesto entre la gran literatura española, "entre lo más delgado y límpido de nuestro arte". Cuando sean mejor conocidos, estarán muy cerca de los romances en la memoria de los amantes de la mejor poesía cantares como éstos:

*Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cativo:
cadenas de oro,
candado morisco . . .*

*Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba . . .*

*¿Y con qué la lavaré,
la flor de la mi cara?
¿Y con qué la lavaré,
que vivo mal penada?*

*Lávanse las mozas
con agua de limones:
lavarme he yo, cuitada,
con penas y dolores.*

*Aquellas sierras, madre,
altas son de subir:
corrían los caños,
daban en el toronjil.
Madre, aquellas sierras
llenas son de flores:
encima de ellas
tengo mis amores.*

*De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.
De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga,
De ver cómo los menea el aire,
de los álamos vengo, madre.*

*Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.
Manda pregonar el Rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre enamorado
que se case con su amiga . . .
¿Qué haré, triste, cuitado,
que era casada la mía?*

*Alta estaba la peña,
nace la malva en ella.
Alta estaba la peña,
riberas del río;
nace la malva en ella
y el trébol florido.*

*¡Ay, luna que reluces,
toda la noche me alumbres! . . .*

La investigación puede extenderse hasta América y demostrar cómo persistió entre nosotros el cantar tradicional: pruebas podrían hallarse por ejemplo, en los *Coloquios* de Fernán González de Eslava, escritos en Méjico en el siglo XVI, o más adelante, en Sor Juana Inés de la Cruz.

Y aunque la investigación de Dámaso Alonso ha sido extensísima, yendo hasta hurgar en papeles inéditos, todavía le pediríamos cosas que nos deleitan:

*Si queréis que os enrame la puerta,
vida mía de mi corazón,
si queréis que os enrame la puerta,
vuestros amores míos son.*

*Arrojóme las naranjicas
con las ramas del blanco azahar,
arrojómelas y arrojeselas
y volviómelas a arrojar.*

*Morenica me llaman, madre,
desde el día que yo nací:
al galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí.*

—Cobarde caballero,
¿de quién habedes miedo?
¿De quién habedes miedo,
durmiendo conmigo?

—De vos, mi señora,
que tenéis otro amigo.

—Cobarde caballero,
¿de quién habedes miedo?

*Alabásteisos, caballero,
gentil hombre aragonés,
no os alabaréis otra vez.
Alabásteisos en Sevilla*

*que teniades linda amiga:
gentil hombre aragonés:
no os alabaréis otra vez.*

La antología de Dámaso Alonso es obra maestra de elección y de construcción. Y antologías de esta calidad excepcional son signo de cultura en madurez, la renovada madurez de la moderna cultura española.

LA CELESTINA

"Libro en mi opinión, divino", dijo de *La Celestina* Cervantes, bien que agregó: "si encubriera más lo humano". Obra extraordinaria en todo: energía de la pasión, cuya humana amplitud recorre entera la platónica escala que va desde la dulzura de la carne hasta la exaltación ideal: motivación fatal y marcha irrevocable de la acción, con felices audacias como la muerte de Celestina precediendo a la de los amantes — situada después, habría parecido pueril justicia poética —; creación de personajes, con el don de vivir dentro de ellos y desde dentro pensar y sentir como sólo ellos podían sentir y pensar; manejo contrapuntístico de dos argumentos y dos planos de vida; lenguaje riquísimo.

Sentimos esta obra cerca del drama de Shakespeare más que de Lope y Calderón: en parte por similitud de genio, en parte por similitud de época. *La Celestina* (1499) se escribió en momento de plenitud, la plenitud juvenil que alcanzó la vida española bajo los Reyes Católicos: es contemporánea de la toma de Granada y del descubrimiento de América. Aquella plenitud, hecha de libertad y abundancia, capaz de exceso, dura hasta Carlos V; después declina. A la época de Isabel la Católica en España corresponde — vitalmente — la de Isabel la protestante en Inglaterra.

Si de *La Celestina* hubiera podido nacer directamente el gran teatro español, se habría configurado de modo distinto del que tuvo. Pero *La Celestina* se anticipó en cerca de cien años al teatro moderno, que

sólo se constituye cuando cuenta con público grande y puede ocupar edificios propios y fijos en las capitales de los tres reinos dominantes de Europa: Madrid, Londres, París. *La Celestina* influye durante cincuenta años en el teatro español embrionario: en Juan del Encina, en Gil Vicente, en Torres Naharro, en Jaime de Huete, en Lope de Rueda: pero deja de influir, salvo reminiscencias ocasionales, cuando se define el tipo de drama — tres jornadas en verso — que habia de dominar el siglo XVII. Su más larga descendencia está en las "acciones en prosa" escritas para la lectura, como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández, la *Comedia Selvaqia*, de Alonso de Villegas, *La Lena*, de Alfonso Velázquez de Velasco, hasta *La Dorotea* de Lope de Vega (1632).

Y sin embargo, *La Celestina* está concebida escénicamente, dentro del antiguo escenario de "decoraciones simultáneas" en que habia tres interiores posibles, detrás de cortinas corredizas, y el espacio delantero, libre, servía para los personajes que atraviesan calles o caminos. A fines del siglo XV, no sólo el teatro moderno estaba en embrión: el escenario también lo estaba: apenas empezaba a modificar, en los palacios italianos del Renacimiento, las estructuras que habían servido para las representaciones religiosas y las farsas de la Edad Media. Dónde haya visto escenarios de tipo Renacimiento el autor de *La Celestina*, no podemos conjeturarlo; tal vez no los vio, pero debió de tener noticias de ellos, como conocedor que era de la cultura italiana de su tiempo. *La Celestina* es una comedia humanística del tipo de las que se escribían y representaban en la Italia del siglo XV, generalmente en latín; precede a las que escribieron en italiano Maquiavelo, Ariosto, Bibbiena y Aricino. Como ellas, se sitúa dentro de la tradición de la comedia latina de Plauto y Terencio; pero en intensidad deja muy atrás a latinos e italianos.

Fuera de las semejanzas generales entre *La Celestina* y el drama de Shakespeare, hay semejanzas especiales con *Romeo y Julieta*. Se ha tratado de explicarlas mediante el cómodo sistema de la conexión cronológica: la obra española se conocía en Inglaterra, John Rastell había adaptado al teatro inglés los cuatro primeros actos hacia 1530, y en la época de Shakespeare se tradujo entera y él pudo conocer manuscrita la traducción antes de la época en que compuso su tragedia (1593-1594). Podía pensarse al revés: que el autor de *La Celestina* conociese la leyenda de Romeo y Julieta en versión italiana. Pero la leyenda de los amantes de Verona no aparece escrita antes del siglo XVI. En realidad, la obra de Shakespeare y la de Rojas se fundan en la vieja historia de los dos amantes que mueren juntos, cuyas transformaciones merecerían estudio especial como el que dedicó Gilbert Murray a Hamlet y Orestes, dos leyendas que son una. Los dos amantes que mueren juntos, o el uno a poca distancia del otro, son en Grecia Piramo y Tisbe, Hero y Leandro; entre los celtas de la Edad Media, Tristán e Iseo. En España existe la leyenda local de los amantes de Teruel, cuyo *liebestod* no es simple como el de Iseo sino doble: inspiró las obras de Bartolomé de Villalba (1577), Andrés Rey de Artieda (1581), Juan Yagüe de Salas (1616), Tirso de Molina y Juan Pérez de Montalván, para reaparecer en la era romántica con Hartzenbusch (1837). Historia muy similar a la de los amantes de Teruel cuenta Boccaccio como florentina en el *Decamerón*, IV, octava, *Girolamo y Salvestra*: hasta se supone que la leyenda aragonesa haya sido adaptación del cuento italiano. Está, además, en el poema alemán *Frauentreue*.

En el siglo XV ya había adquirido forma especial en Italia la historia de los dos amantes que son hijos de familias enemigas: está en uno de los cuentos del *Novellino*, de Masuccio de Salerno (1476), donde los personajes son de Siena y el final trágico; en otro

cuento del siglo XV, atribuido a Leone Battista Alberti, los amantes son de Florencia y el final es feliz. Por fin, Luigi da Porto, en su *Istoria di due nobili amanti* (impresa desde alrededor de 1524), los llama Romeo y Julieta y los sitúa en Verona, en las familias de los Montecchi y los Cappelletti, cuyas riñas perpetuas y "saña vieja alzada" menciona Dante en el canto VI del *Purgatorio*. A partir de Luigi da Porto, la leyenda adquiere enorme popularidad: pasa a Bolderi (1553), a Bandello (1554), a Grotto (1578) y hasta a la historia de Verona, en Girolamo della Corte (1594-1596).

¿Quién es el autor de *La Celestina*? Fernando de Rojas, desde luego: así lo declaran las coplas acrósticas de la edición de 1501; así lo confirman documentos posteriores, judicial uno de ellos. Nació en la Puebla de Montalbán, dentro de la actual provincia de Toledo, y residió en Talavera de la Reina, donde fué alcalde. Allí murió en 1541; habían pasado más de cuarenta años desde que había escrito *La Celestina*, obra juvenil, como se ve. No se sabe que haya publicado otra cosa. Como otros hombres de genio — Shakespeare, por ejemplo —, abandona las letras: hecho sorprendente para nuestra época, impregnada todavía de nociones románticas sobre la vocación artística. Tal vez se creyó constreñido por la profesión de jurisconsulto a renunciar a los devaneos literarios: así lo hacen sospechar los escrúpulos que se expresan en los preliminares de 1501.

En otro tiempo se creía que el acto primero, el más largo de la obra, no era de Rojas sino de Juan de Mena o de Rodrigo Cota. El fundamento eran las indicaciones de la carta "del auctor a un su amigo" y las coplas acrósticas. Ahora sabemos que esas indicaciones no existen en la versión primitiva de la carta y de las coplas, en 1501; fueron agregadas en 1502, como ficción que sirviera de excusa para las audacias

de la obra. La crítica contemporánea se inclina en general a creer que Rojas haya escrito los diez y seis actos que constituyen la comedia en las ediciones de 1499 y 1501.

Pero después ha nacido la duda de que Rojas haya escrito las interpolaciones de 1502, que llevaron la obra hasta veinte y un actos*.

El argumento es de Foulché-Delbosc. Opinó en contra, con razonamiento extenso y brillante, Menéndez Pelayo, autor de los mejores estudios sobre la comedia. No hay diferencias sustanciales de estilo entre las porciones primitivas y las intercaladas; cierto que a veces las adiciones recargan pedantescamente el diálogo; pero esta manera de recargo existía ya en la obra primitiva: por ejemplo, en los lamentos finales de Melibea y de Pleberio. Mejor objeción es la de que las adiciones introducen episodios cuya motivación y encadenamiento no están muy bien justificados. Pero en ellos hay novedades espléndidas como la escena del jardín, con las deliciosas canciones de Melibea y Lucrecia, y el personaje Centurio, arquetipo de rufián cobarde. Tanto cabe pensar que las adiciones las hizo Rojas, y al hacerlas alteró el buen ajuste de la obra primitiva, como que las hizo otro autor, apoderándose del sentido de la comedia y del carácter de los personajes, aunque no tanto de su mecanismo dramático. Queda el problema de que la calidad genial parecería apenas menor en el autor de las adiciones que en el de la obra primitiva.

* La interpolación principal, llamada *Tractado de Centurio*, comienza después de mediado el acto XIV y llega hasta cerca del final del que ahora es acto XIX y antes final del XIV; hay, además, muchas interpolaciones de pasajes breves.

LOS MATEMATICOS ESPAÑOLES

Cuando murió D. Marcelino Menéndez y Pelayo, dijo de él Ramiro de Maeztu que era uno de los autores involuntarios del pesimismo español. Durante el siglo XIX se creía ingenuamente que España debía su atraso general a la falta de ciencia y de las aplicaciones prácticas del conocimiento científico: la explicación resultaba satisfactoria, y el remedio posible. Pero Menéndez y Pelayo, empujado por su devoción patriótica de español y su pasión apologética de creyente, dedicó magno esfuerzo a probar que la España de los siglos de oro, la España del imperialismo católico, sí había producido ciencia; entonces, según Maeztu, la gente se convenció de que el mal de España es misterioso y no tiene remedio.

Los datos de Menéndez y Pelayo, reforzados con los de Picatoste y Fernández Vallín, pasaron a libros de historia, a obras de divulgación. Pero no cundieron fuera de España, y aun en España no convencieron a todos, a pesar de la opinión de Maeztu. Si la ciencia española era eminente ¿cómo se la había olvidado? ¿Quién ha olvidado a Galileo ni a Kepler? ¿A Descartes o a Newton? Ni se podría invocar la decadencia política de España como incitación al olvido: Polonia decayó hasta desaparecer como nación, y nadie olvidó a Copérnico. A veces nos dábamos cuenta del alcance de la ciencia española: en la primera mitad del siglo XVI llega a esbozar teorías y descubrimientos, como el de la circulación de la sangre en Servet — que la observó, según parece, sólo parcialmente — o

el de la inducción electromagnética en Pérez de Oliva: raras veces pasó del esbozo. Hasta las noticias son casuales, como, en el siglo siguiente, la observación de Tirso de Molina sobre el transformismo de las especies animales.

El problema de la ciencia española reclamaba nuevo planteo. Para las ciencias exactas viene a darnos la solución definitiva el libro de D. Julio Rey Pastor, sabio joven e ilustre, *Los matemáticos españoles del siglo XVI* [Madrid, 1926]. Es libro que debe señalarse a la atención de todos aquellos a quienes interese la historia de la cultura. Rey Pastor demuestra que las ilusiones de Menéndez y Pelayo y de sus secuaces tienen escaso fundamento: con pocas excepciones, los matemáticos españoles y portugueses fueron insignificantes o extravagantes. ¿Qué ha hecho para demostrarlo? Lo que olvidaron sus predecesores al esbozar la historia de la cultura española: leer los libros que se aducían como pruebas. Según Menéndez y Pelayo, el *Curso de matemáticas* de Pedro Ciruelo "compite con los mejores de su clase dados a la estampa fuera de España en el siglo XVI"; según Fernández Vallín, es "el primer curso completo de estas ciencias" y crea "el sistema y la disciplina" de ellas. Pero Rey Pastor demuestra que, si se omiten cuatro pequeñas innovaciones personales de método, el Maestro Ciruelo sólo había alcanzado el nivel de la matemática europea en el siglo XIV: no conoció las obras que representan los progresos del siglo XV, como la *Summa* de Lucas de Burgo (1494), "o, si las conoció, no quiso entrar por los nuevos cauces de la aritmética algebraica". Y hay personajes a quienes los apologistas atribuyeron méritos extraordinarios: leídas sus obras, resultan meros copistas, como Antich Rocha, o cuadradores del círculo y engendradore de delirios, como Jaime Falcó y Molina Cano.

Plan de la obra de Rey Pastor: después de rapidísimo y claro bosquejo de la historia de la matemática europea hasta el siglo XV, estudia a los matemá-

ticos de la Península Ibérica en tres grupos: aritméticos, algebristas, géometras. Los aritméticos: aparte de Ciruelo y Silíceo, discretos pero atrasados, sólo hay que señalar como talentos originales a Fray Juan de Ortega y al portugués Alvaro Tomás. ¿Por qué estaban atrasados Ciruelo, Silíceo, Lax? Porque perfeccionaron sus estudios en París, donde luego enseñaron: Francia, durante los albores del siglo XVI, se había retrasado gravemente respecto de Italia y Alemania; la *Triparty* de Chuquet permaneció desconocida hasta 1520. De los españoles que viajaron por Italia, como Pérez de Oliva, no han quedado escritos sobre matemáticas, y se ignora si lograron "ponerse al día". Pero Ortega y Tomás fueron "dos hombres modestos . . . que aportaron . . . algunas ideas originales": el primero, sus aproximaciones para la extracción de raíces cuadradas; el segundo, su teoría cinemática, expuesta "con método aritmético puro".

Los algebristas: España olvidó totalmente el álgebra de los árabes, a pesar de que allí estuvo "años y años Gerardo de Cremona, apropiándose con ardor la ciencia atesorada por aquella raza" para llevársela a Italia, "donde produce toda una revolución espiritual". En el siglo XVI, es el alemán Marco Aurel quien devuelve el álgebra a la tierra donde había florecido entre los infieles. Su mediocre libro, publicado en 1552, "ejerció gran influencia". Divulgador entusiasta, apóstol de la cultura científica, es el bachiller Juan Pérez de Moya. Pero la única contribución original la da el portugués Pedro Juan Núñez, *Nonnius*, "con ideas verdaderamente geniales, que lo colocan a una altura inmensa sobre los demás matemáticos españoles y portugueses de aquella época". Queda para monografía especial la exposición completa de sus ideas, y de paso se recuerda su invención del nonio, instrumento para medidas de precisión, y sus contribuciones a la astronomía — fué quizás el primer cosmógrafo de su época — y a la geometría, como el trascendental des-

cubrimiento de la curva loxodrómica, esencial para la navegación moderna. Caso que es síntoma: Núñez no se sintió tentado (1564) de explicar las ecuaciones de tercero y de cuarto grado en su *Algebra* "porque el trabajo era grande y muy chico el loor": son sus palabras; y así "la resolución de la ecuación cúbica, como la bicuadrática, continuó desconocida para España y Portugal".

Los geómetras: en geometría no hay nada sustancial. Uno de los pocos geómetras que aportan una que otra diminuta novedad es de Juan de Porres Osorio, mejicano, jurista de profesión, pero aficionado a las ciencias exactas, como posteriores conterráneos suyos del siglo XVIII.

Hay inquietud de preguntar: ¿qué ocurre después del siglo XVI? La Academia de Matemáticas, establecida en Salamanca en 1590, para remediar el visible atraso, desaparece en 1624. De ahí en adelante apenas se publica otra cosa que "libros de cuentas y geometrías de sastres". En el siglo XVII se tropieza con una excepción, Hugo de Omerique, consagrado a la geometría analítica: Rey Pastor le dedicará otra monografía. En el XVIII, nada. Después de mediado el XIX comienzan las tareas vulgarizadoras de Echegaray, a las cuales siguen las revolucionarias de García de Galdeano y de Eduardo Torroja, el maestro de Rey Pastor, con quien ¡al fin! la matemática española adquiere nombre universal. Y digo española, ahora, en sentido estrecho, porque Nonnius, única gloria universal de la Península en épocas anteriores, es portugués.

¿Cómo se explica el atraso de España en matemáticas? Quienes nos hemos planteado el problema del "espíritu moderno" en la España de los siglos áureos advertimos que, en todo cuanto significa cultura filosófica y científica, hay un momento de libertad y de inquietud, lleno de luminosa promesa, con unas cuantas realizaciones cabales: la época de Carlos V, con los erasmistas, Juan de Valdés, Luis Vives, Francisco de

Vitoria, Domingo de Soto, Miguel Servet. Hacia mediados del siglo XVI, la luz se amortigua: los impulsos modernos se adormecen, y se inicia el confinamiento que habrá de caracterizar el reinado de Felipe II. En la historia de las matemáticas, Rey Pastor lo demuestra: los primeros años de la centuria son de actividad generosa, aunque desorientada por el influjo de la Sorbona. Los mejores trabajos llevan fechas de 1509 (Alvaro Tomás), 1534 (Ortega: es la fecha de sus reformas importantes: la primera edición de su *Tractado* es de 1512), y entre 1530 y 1535, cuando dice Núñez haber escrito su *Algebra*, no publicada hasta 1564. Pero luego, cuando las ideas nuevas pasaban al dominio común en Italia, en Francia, en Inglaterra, en Alemania, "en este momento crítico — dice Rey Pastor — en que más necesitados estábamos de contacto con Europa, una disposición desdichada prohibió pasar los naturales de estos reinos a estudiar fuera de ellos, fundándose en que las universidades españolas van de cada día en gran disminución y quiebra". Es pragmática de 22 de noviembre de 1550. Día nefasto.

LAS NOVELAS EJEMPLARES

Cervantes publicó las *Novelas ejemplares* en Madrid, 1613, después de la Primera Parte de *Don Quijote* (1605) y antes de la Segunda (1615). Probablemente comenzó a escribirlas hacia 1600: ya en 1605, en el *Quijote*, menciona la de *Rinconete y Cortadillo*. Usa la palabra *novela* en el sentido de narración imaginativa de mediana extensión, a mitad de camino entre la narración larga, la "historia fingida", y el cuento*. La narración larga sí se había cultivado

* El término *novella* designa en italiano cosa distinta del *romanzo*, la novela larga, pero no cosa distinta del cuento. El francés sí distingue claramente tres tipos: *roman*, *nouvelle*, *conte*. En España, en el siglo XVII, para Lope de Vega y Cristóbal Suárez de Figueroa *novela* es igual a *cuento*, y desde mucho antes en el habla corriente *novela* significa 'patraña', 'mentira': "digo verdad, no son novelas", afirma Gutierre de Cetina en una Epístola a Baltasar de León: igual acepción tenía en portugués, según los diccionarios de Cardoso (1570) y de Barbosa (1611); pero podía significar además "historia de amor", como en la *Farsa* de Alonso de Salaya (mediados del siglo XVI), según observa su erudito editor Mr. Joseph Eugene Gillet (en *Publications of the Modern Language Association of America*, 1937, LII, pág. 62).

Cervantes llama también *cuentos* a las narraciones de su colección de *ejemplares*; pero cuando dice que es el primero en escribir *novelas* en España quiere distinguir tres tipos: la *novela*, de extensión mediana, el *cuento* breve, de que había abundantes ejemplos en castellano, desde *El Conde Lucanor*, de Juan Manuel, en el siglo XIV, hasta el popular *Patrañuelo*, de Juan de Timoneda, en el XVI (no me convence la suposición de que Cervantes no los conociera o no los tomara en cuenta), y finalmente la narración larga, la "historia fingida", como *Don Quijote*, o el

desde el final de la Edad Media, y para la época de Cervantes ya habían florecido o florecían formas como la caballeresca, la sentimental, la pastoril, la picaresca, la de aventuras, de corte bizantino.

Boccaccio, en el siglo XIV, es el primer novelador europeo de estilo moderno: en su obra se hallan todas las formas de su tiempo. Después las formas se reparten entre autores distintos, para quienes Boccaccio es muchas veces el maestro. En Cervantes vuelven a reunirse todas las formas, y después se reparten de nuevo. Su influencia dura hasta bien entrado el siglo XIX.

Cuando él florecía, había pasado ya el esplendor de las novelas caballerescas: como de niño y de joven las leyó mucho, todavía alcanzó a parodiarlas en *Don Quijote*, pero superando el propósito paródico al avanzar en la narración y en la construcción de las dos figuras centrales. Escribió una novela de pastores, *La Galatea* (1585); veinte años después pone en el *Quijote* episodios pastoriles (Marcela y Grisóstomo; Basilio y Quiteria) y hasta breves parodias. Dentro del *Quijote* entretejió además una novela sentimental, la historia de Cardenio, una de aventuras, con rasgos autobiográficos, *El cautivo*, y otra de tipo nuevo, de problema psicológico, *El curioso impertinente*. Otra novela de aventuras, cercana al tipo bizantino, es la última que compuso, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En las *Novelas ejemplares* hay variedad de tipos: predomina el romanesco con historias de hijos desconocidos o extraviados y finalmente reconocidos por los padres, con disfraces, viajes, penalidades y aventuras, en *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las*

Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán, o las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, o los libros de caballerías, o los pastoriles. Hay una que otra novela corta anterior a 1600: así, el precioso *Abencerraje*, que Cervantes conocía agregado a la *Diana*, la famosa novela pastoril de Jorge de Montemayor.

dos doncellas. *La señora Cornelia*. Una tiene contactos con el tipo picaresco. *Rinconete y Cortadillo*, pintura más que narración. *El Licenciado Vidriera* es la historia de una locura genial, como la de Don Quijote, en que el loco conserva alta lucidez intelectual fuera de su manía. *El Coloquio de los perros* es diálogo de la familia lucianesca, ilustre en España desde Alfonso de Valdés: "es, con el *Quijote*, la obra de imaginación más original, interesante y perfecta de aquellos tiempos", dice — con exageración — Francisco A. de Icaza. Son, finalmente, novelas de costumbres *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*, que por su problema psicológico está emparentado con *El curioso impertinente*.

De Italia procedían, con el nombre, los modelos de la novela corta. Cervantes había leído a Boccaccio y a su descendencia; pero en ninguna de sus narraciones imita obras italianas. Él declara que todas salieron de su cabeza: "historiaba sus propios sucesos" en más de una ocasión. Por eso resulta dudoso que haya escrito *La tia fingida*, atribuida a él porque se encontró unida a versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* en el manuscrito del Licenciado Francisco Porras de la Cámara, pero obra poco original, donde hay pasajes de directa imitación de los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

Las *Novelas ejemplares* son para el lector moderno el complemento indispensable del *Quijote*, se ha dicho muchas veces. Según Friedrich von Schlegel, "quien no guste de ellas y no las encuentre divinas jamás podrá entender ni apreciar el *Quijote*". Goethe decía, en carta a Schiller (1795), que en ellas halló "un tesoro de deleite y de enseñanzas". Y añade: "¿Cómo nos regocijamos cuando podemos reconocer como bueno lo que ya está reconocido como tal, y cómo adelantamos en el camino cuando vemos obras realizadas de acuerdo con los principios que aplicamos nosotros mismos en la medida de nuestras fuerzas y dentro de nuestra esfera!"

Cervantes es uno de los raros casos en que el genio se manifiesta tardíamente, cuando la existencia empieza a declinar. Los mejores años de su juventud se consumieron en viajes, hazañas guerreras y cautiverio. De regreso en España, sus primeros trabajos — poesía, novela, teatro — no manifiestan sino pequeña parte de su poder creador. Cuando al fin encuentra su camino, trae consigo la larga experiencia de una vida que comenzó con grandes esperanzas, que se arriesgó en "la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros", pero que hubo de resignarse por fin al esfuerzo diario y constante, mediocrementemente recompensado. Esta experiencia no se vuelve amarga, porque su espíritu es generoso: todo en él es ahora fruto perfecto, dulce y maduro. Como al mancebo hindú en el poema de Deligne, "para todos los hombres le ha nacido una benevolencia sobrehumana". Es el más bondadoso de los creadores de humanidad; no le gusta engendrar figuras de perversos; su humor no lleva hiel. Pero nada tiene de optimista cándido: sabe "que no tiene otra cosa buena el mundo sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, por que no se engañe nadie sino por su propia ignorancia." Las leyes naturales son inflexibles. Pero tiene fe en el espíritu, que "fabrica perpetuamente su mundo por encima del mundo natural".

LAS TRAGEDIAS POPULARES DE LOPE

Entre la enorme obra de Lope de Vega — enorme en sí, pero más enorme todavía según la exageración en que se complacieron él y sus admiradores* — atraen hoy la atención, por encima de todos, los dramas en que se representa el conflicto entre los nobles y los plebeyos al final de la Edad Media: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El Alcalde de Zalamea* pertenece al grupo, pero se ha eclipsado detrás del *refacimento* de Calderón, cuyo vigor de caracteres apenas halla en todo el drama español cosa que le iguale, fuera de *La Celestina*.

Dos elementos entran en estos dramas de Lope, uno histórico, otro filosófico. El histórico es el conflicto político que llena los siglos XIV y XV en España: los nobles oprimen al pueblo y son rebeldes al rey; el pueblo y el rey se unen para quebrantar el poder de los nobles. Desde el siglo XIII, el villano, el campesino y el hombre llano de las villas y de las ciudades, empieza a enriquecerse en Europa. Ya en el siglo XIV, esta clase antes sumisa a la aristocracia guerrera se siente vigorosa: nace la burguesía moderna. Los reyes,

* S. Griswold Morley y Courtney Bruerton en *Hispania*, de California, 1936, XIX, 217-234, demuestran que el total de comedias escritas por Lope se acercaría cuando mucho a ochocientas: es decir, mil menos que la cuenta de Juan Pérez de Montalván. No se cuentan los autos del Sacramento y del Nacimiento —pueden haber sido unos cincuenta—, ni las loas y los entremeses, que fueron pocos.

hasta entonces centros de equilibrio inestable, descubren nuevos horizontes: el poder real puede unificarse y ejercerse pacíficamente. En España, para sofocar "el perpetuo motín nobiliario", como lo llama Menéndez y Pelayo, el pueblo es buen apoyo. La lucha para concentrar el poder en el monarca llega a su término con Isabel de Castilla y Fernando de Aragón.

La tragedia de *Fuenteovejuna* es histórica: los hechos ocurrieron bajo los Reyes Católicos. La fuente de Lope es la *Crónica de las tres Órdenes de Caballería de Santiago, Calatrava y Alcántara*, de Fray Francisco de Rades y Andrada (Toledo, 1572). La tragedia de *Peribáñez* quizá sea legendaria: parecería de romance popular la copla de "Más quiero yo a Peribáñez . . .". Lope sitúa la acción al final del reinado de Enrique III, "el doliente", el rey enfermizo pero enérgico de quien se cuenta que, habiéndose convencido de que había "veinte reyes en Castilla", veinte señores poderosos que vivían en lujoso esplendor a costa del pueblo y de la corona, decidió someterlos reuniéndolos en su palacio y amenazándolos de súbita muerte: la anécdota no es histórica pero es simbólica. La tragedia de *El mejor alcalde el rey* es de época anterior: la *Crónica general* la cuenta como ocurrida en el siglo XII. Como se ve, sólo *Fuenteovejuna* está ligada históricamente al conflicto de la monarquía, la nobleza y el pueblo; pero Lope trata los tres temas con idéntico espíritu: no con sentido histórico —aquel conflicto ya no le interesaba o no lo comprendía— sino con fe en la justicia de los reyes y en la honestidad de los hombres humildes.

El elemento filosófico que inspira a Lope es la doctrina de la superior virtud de la vida sencilla, una de las doctrinas tradicionales en la ética de los pueblos del Mediterráneo. Su fórmula suprema está en una de las bienaventuranzas del Sermón de la Montaña: "Bienaventurados los pobres en espíritu", es decir, los que

saben acogerse a la pobreza como sendero de virtud.

El griego de la gran época, el que ha vencido la ingenua admiración homérica ante las riquezas suntuosas, concibió la vida sencilla como la única realmente civilizada: la opulencia, el derroche, el "lujo asiático", los tesoros de Midas y de Crespo, eran signos de semi-barbarie. Sócrates es el arquetipo del hombre de la vida sencilla; Diógenes, la caricatura, admirada sin embargo. Y hasta los poetas de la Roma imperial suspiraban por la felicidad de los campos y tronaban contra la corrupción, recordando las virtudes que florecieron bajo la república. Para Lope, hombre de gran ciudad, de capital fastuosa, la vida sencilla tuvo siempre fascinación: el tema aparece en su obra bajo multitud de formas, desde las que se inspiran en la historia de Cristo (Jesús en el pesebre, Jesús el buen pastor . . .) o en la poesía clásica (como en las églogas de Virgilio o en el *Beatus ille* . . . de Horacio) hasta las que se apoyan en canciones y danzas campesinas de España o en la descripción idílica de los indios de América, que impresionaron hondamente la imaginación del europeo.

TIRSO DE MOLINA

Fray Gabriel Téllez, conocido en las letras bajo el seudónimo de *Tirso de Molina*, era madrileño, como Lope de Vega y Calderón de la Barca, sus dos máximos compañeros en el teatro español del siglo XVII. Según una indicación póstuma, en su retrato del convento de mercedarios en Soria, habría nacido en 1571 ó 1572. Doña Blanca de los Ríos, su gran devota, descubrió por fin una partida de bautismo con fecha de Madrid, 1584, donde una anotación marginal de mano desconocida dice que este Gabriel es hijo de Pedro Téllez Girón, el primer Duque de Osuna. A los argumentos de la Señora de los Ríos puedo agregar otro dato, que confirma el de la partida de bautismo. Cuando Tirso debía embarcarse, en enero de 1616, para la isla de Santo Domingo, la información que da al Consejo de Indias el vicario Fray Juan Gómez, de la Orden de la Merced, dice: "Fray Gabriel Téllez, predicador y lector, de edad de treinta y tres años; frente elevada, barbinegro" *.

Como Tirso entró joven en religión, su vida es poco variada: profesó como fraile mercedario en enero de 1601; estrenaba comedias ya en 1610; de 1616 a 1618 estuvo en Santo Domingo, con el grupo de frailes encargados de reformar los estudios en el Convento de la Merced; publicó cinco *Partes* o colecciones de sus comedias (la I en 1627; la II en 1635; la III en

* El retrato que se conserva lo presenta sin la barba, que según parece no era estrictamente obligatoria para los mercedarios.

1634; la IV en 1635; la V en 1636) y dos libros misceláneos, con disertaciones, versos, novelas cortas y comedias. *Los cigarrales de Toledo* (hacia 1621) y *Deleitar aprovechando* (1635). En 1618 es definidor de su Orden en Guadalajara; después vive en Madrid o en Toledo; en 1626-1627, superior del convento de Trujillo; hacia 1634, definidor de la provincia mercédaria de Castilla; en 1645, superior del convento de Soria. Allí muere en 1648. Se cree que diez años antes de morir había dejado de escribir para el teatro. Se le atribuyeron, con la exageración española de la época, entre trescientas y cuatrocientas comedias: tal vez no haya escrito mucho más de ciento; se conservan ochenta y seis, contando las de atribución discutida. Escribió, entre sus trabajos en prosa, una *Historia de la Orden de la Merced*, inédita todavía.

Sorprenderá tal vez que haya escrito tanto para la escena, y con tanto desenfado. Lope y Calderón fueron sacerdotes también, pero en edad madura. Cada época tiene sus amplitudes y sus estrecheces. En el siglo XVII español, todavía nada de lo humano le era ajeno al sacerdote que escribía. A Tirso se le acusó ante el Consejo de Castilla, y se cree que, como consecuencia, tuvo que alejarse de Madrid durante algún tiempo; pero volvió a escribir comedias y las publicó precisamente después de la denuncia. Los aficionados a una de las modas recientes en psicología verán como caso de compensación el de este fraile joven que lleva al teatro temas escabrosos de amor. Lope, en cuya vida hay muchos lances de Tenorio, no es el creador de Don Juan: el creador es este fraile de quien no se sabe "nada malo".

Es Tirso el creador de Don Juan, pero sólo de Don Juan como germen. Toda Europa contribuye a la compleja elaboración del personaje. Es Molière quien lo lanza a la circulación universal, desde París, capital entonces de la cultura de Occidente. Mozart lo envuelve en música diáfana y a la vez profunda. Byron lo hace vehículo del desenfreno romántico. De ahí en

adelante reaparece en centenares de formas, hasta la de filósofo en el infierno de Bernard Shaw. España, entre tanto, supo reincorporárselo en los versos ingenios y deliciosos de Zorrilla, con cuyo melodrama se ha repetido el milagro de las antiguas obras escritas "para todos".

Se ha discutido si *El burlador de Sevilla* pertenece realmente a Tirso: apareció con su nombre en 1630, pero no en una de sus *Partes*, y hasta se ha encontrado refundida bajo el nombre de Calderón. Ninguna de las objeciones tiene importancia. Es más curioso el caso de *El condenado por desconfiado*: se publicó en la *Parte II* (1635) de Tirso, quien declara que entre las doce obras del volumen sólo cuatro son suyas. Desde que se principió a investigar, se puso entre esas cuatro *El condenado*. Principal argumento en contra: entre las ocho obras de la *Parte II* que habría que excluir, hay otras que igualmente parecerían de Tirso. Se ha pensado en atribuir *El condenado* a Mira de Amescua, cuyo *Esclavo del Demonio* es el primero (impreso en 1612) de los grandes dramas teológicos de España e influye en la obra asignada a Tirso, en *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso* de Calderón, en *Caer para levantar* de Moreto. En realidad, *El condenado por desconfiado* tiene muchos rasgos característicos de Tirso, hasta peculiaridades suyas de versificación, como los hiatos excesivos.

Hay parentesco entre *El condenado* y *El burlador*, a través del problema de la salvación del alma. Uno y otro, además, están hechos sobre temas tradicionales: *El burlador*, enlazando dos leyendas, la del perseguidor de mujeres y la del que convidó a comer a un difunto, que en los romances populares de España es una calavera o una estatua; *El condenado*, enlazando el antiquísimo cuento del hombre de vida religiosa comparado a otro de oficio vil (viene de la India desde el *Mahabharatta*) con el cuento medieval del ermitaño que se hace apóstata porque ve salvarse a un ladrón.

CALDERÓN

Calderón no tuvo en vida fama inmensa como la que había alcanzado Lope de Vega, pero sustituyó gradualmente a su predecesor en las preferencias del público de España y de la América española y acabó por asumir, con Cervantes, la representación de la literatura de los siglos de oro. Lope, después de su muerte, se eclipsa. Calderón ha modificado las técnicas del teatro español, haciendo rígida la estructura, compleja la intriga, culterano el lenguaje; la comedia de Lope, suelta y fácil, se queda atrás, fuera de la moda. Los autores jóvenes adoptan, como siempre, la forma nueva. Además, Calderón es estrictamente la última gran figura de la gran época. Atravesará el siglo XVIII con éxito constante en los teatros, a pesar de las minorías que se empeñan en adaptar a España el clasicismo académico que irradia desde la omnipotente Francia, y al anunciarse la revolución romántica Alemania lo proclama, junto con Shakespeare, maestro de la nueva poesía dramática. Su prestigio duró todo el siglo XIX, y sólo comenzó a descender cuando, a impulso de nuevas devociones, se exalta otra vez a Lope. Es de esperar —y no falta quien lo augure— el próximo resurgimiento de Calderón, a favor de la novísima moda del estilo barroco.

Mientras tanto, entre el público de los teatros Calderón se ha mantenido, *a tenu*, en la medida en que cabe mantenerse en países donde no hay teatros destinados a la conservación de las obras clásicas. Dentro de tales condiciones, *La vida es sueño* y *El alcalde de*

Zalamea, únicos entre los antiguos dramas españoles, sobreviven, persisten, representándose siempre, normalmente.

El público y los actores no se equivocaban: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* son obras excepcionales y extraordinarias. *El alcalde de Zalamea* es, después de *La Celestina*, el drama español con más humanidad de tres dimensiones. Se presenta único y solo dentro de la vasta obra de Calderón, en quien la tendencia general es reducirlo todo a esquemas fijos: como observa Menéndez y Pelayo, está hecho con elementos de Lope, tanto del primitivo *Alcalde de Zalamea* como de otros dramas, pero fundidos en conjunto cuyas peculiares excelencias superan a cuanto de semejante hicieron los dos poetas.

Y *La vida es sueño*, que en creación de personajes y en estructura dramática queda muy por debajo de *El alcalde de Zalamea*, es el drama filosóficamente más interesante de España. Calderón puso quizá mayor hondura en dos o tres de sus autos: pero nada ha inquietado tanto a lectores y espectadores como *La vida es sueño*, con su red de problemas: la voluntad frente al destino, opuesta al "influjo de los astros", frase donde se incluyen herencia y medio; la fuerza modeladora de la educación —Segismundo no habría sido brutal si no se le hubiera educado brutalmente—; las limitaciones del poder del hombre —porque el primer monólogo de Segismundo, "Apurar, cielos, pretendo . . .", que sólo se refiere a su caso particular y a su prisión extraña, en la emoción de los oyentes resuena como queja universal de la condición humana, a la manera como resuena, con no mejor fundamento lógico, el soliloquio de Hamlet * —; la existencia como ilusión, en el segundo monólogo del

* Calderón repite las reflexiones de Segismundo, con ligeras variaciones, como reflexiones del Hombre, en su auto sacramental de *La vida es sueño*, posterior en muchos años al drama: tal vez ya él pudo advertir que su público interpretaba las palabras de Segismundo como aplicables a la humanidad toda.

protagonista: uno de los temas fundamentales de la literatura española, al que se concede poca atención, porque se repite sin descanso y sin discernimiento la fórmula del "realismo de la raza", pero que va desde "Recuerde el alma dormida . . .", en Jorge Manrique, a través del lamento de Nemoroso, empapado de sueño, hasta el suspiro de Rubén, "el sueño que es mi vida desde que yo nací". Gran tema de Calderón y de Cervantes: en el *Quijote* es constante el juego de planos de la realidad, simple en episodios meramente cómicos, profundo en momentos como aquel en que el héroe declara saber quién es Dulcinea del Toboso y no por eso dejar de pensarla como emperatriz *.

* "Que si por esto fuese reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigarosos" (*Don Quijote*, I. cap. 25). Véase Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, capítulo *Análisis del sujeto y crítica de la realidad*, especialmente la sección *El engaño a los ojos*.

GONGORA

Hay en la obra de Góngora dos porciones principales: los romances y letrillas; los poemas y sonetos. Quedan, como obras de importancia menor, las décimas y redondillas, las comedias *Las firmezas de Isabela* (1610) y *El doctor Carlino* (1613); además, muchas cartas, caso poco frecuente en escritores españoles de los siglos de oro.

Entre los que escindían a Góngora en ángel de luz y ángel de tinieblas, hubo quienes fácilmente creyeron que la luz estaba en los versos cortos de los romances y letrillas pero las tinieblas en los endecasílabos de los poemas y sonetos. Menéndez y Pelayo —que por desgracia nunca llegó a revisar íntegramente sus opiniones sobre el arte culterano, aunque dejó buenas observaciones en su *Historia de las ideas estéticas*— al formar su colección de *Las cien mejores poesías castellanas* sólo incluyó composiciones de Góngora —cinco— en versos cortos*.

No hay diferencia esencial entre los versos cortos y los largos. La complejidad se agrava en los poemas, pero sólo a causa de la extensión: a pedazos, la hallamos igual en las letrillas o en los romances. El famoso de *Angélica y Medoro* está concebido y ejecutado ni más ni menos que como los cuadros de las *Soledades* y del *Polifemo*. Lo único en que a veces se distinguen las

* Además, a Menéndez y Pelayo le complacía esta imagen romántica —a la manera de Hegel o a la de Hugo— de estos seres dobles en quienes anidan dos almas contradictorias.

composiciones en metro corto de las de metro largo es el uso de los motivos populares: canciones, bailes, refranes, juegos; pero Góngora no se vuelve allí "popular y fácil", como con apresurada exageración se ha dicho: romances como el de "Barquero, barquero" o el de "Llorad, corazón" entrelazan las palabras del pueblo con los artificios barrocos, las hacen entrar en la característica danza inexorable de antítesis, de correspondencias, de hipérbolos, de nominaciones metafóricas.

Tampoco acierta la tradicional hipótesis de que el poeta "comenzó bien y acabó mal". En él hay desarrollo, nunca vuelco. Es uno de los artistas que desde la adolescencia se hacen maestros de su oficio: antes de cumplir los veinte años descubre los procedimientos de la poesía barroca; sólo le falta enriquecerlos. Una vez se apartará del estilo culterano: en "Hermana Marica", portento de trasfusión, en que el poeta habla desde dentro del niño, como Martí en *Los zapaticos de rosa*.

Desde la adolescencia, además de virtuoso del verso, Góngora fué gran poeta, y escribió "Déjame llorar", una de las más delicadas canciones de nuestro idioma, y "Déjame en paz", una de las más ingeniosas. Delicadeza sentimental e ingenio burlón serán caracteres principales de sus romances y letrillas: lo es también el lujo pictórico, esencial en los sonetos y poemas.

II

Góngora en su tiempo suscita veneración y enemistades, en el nuestro admiración y curiosidad, porque es en la historia de las letras uno de los ejemplos sumos de devoción a la inquisición de la forma. Su poesía no es grande en los temas, raras veces en los sentimientos; es exquisito en la delicadeza, pero poetas ingenuamente delicados como Fray José de Valdivielso no conocen la fama; tiene el esplendor de la imaginación pictórica y ornamental, pero no lo tiene menos

Bernardo de Valbuena, el gran poeta barroco que surgió en América, y muy poco se le lee; su ingenio es brillantísimo, pero con sólo ingenio no se hacen poetas. En fin, lo que le da eminencia de excepción es, junto a esas calidades de poeta, su persecución infatigable de la expresión nunca usada, el prodigio, renovado siempre, de sus hallazgos. No es infalible: comete errores de gusto, como los que ya le señalaba su amigo y consejero el grande humanista Pedro de Valencia —metáforas jurídicas, o médicas, o hasta ortográficas—; repite procedimientos poco eficaces, que se convierten en vicios, como la colocación deliberadamente arbitraria de sus *noes* y la equivalencia de *ya* con *antes*; además, como dice el mejor de sus críticos modernos, Dámaso Alonso, deja pasajes definitivamente oscuros, en que no acertó a decir lo que quería: fracaso irrevocable, porque el poeta buscó la dificultad huyendo de la vulgaridad, pero la dificultad inteligible: el entender sería premio del ejercicio culto de la mente. Pero hasta sus errores son instructivos. Y es deslumbrante en el hallazgo: la firme composición de sus cuadros: la pincelada, ya directa (“gima el lebrél en el cordón de seda”), ya metafórica (“sacro pastor . . . gobiernas tu ganado más con el silbo que con el cayado y más que con el silbo con la vida”), o asociadas la directa y la metafórica (“el caballo veloz, que envuelto vuela en polvo ardiente, en fuego polvoroso”); los toques de luz y de sombra; la superposición de colores y a veces de sensaciones (“la disonante niebla de las aves”); la sonoridad, ya rotunda (“tu nombre oirán los términos del mundo”), ya límpida (“en el cristal de tu divina mano”).

Es Góngora uno de los grandes artistas de la época barroca. En ella, unos miraban todavía hacia atrás, se nutrían del Renacimiento, de donde procedían todos; otros miraban hacia adelante, eran ya modernos, como Gracián. Góngora, por sus temas, está todavía en el Renacimiento; sólo lo deja atrás en sus invenciones formales. Cuando comenzó a producir, el idio-

ma español se escribía con extraordinaria perfección: había innumerables poetas capaces de componer magníficos sonetos y canciones. De la fuente purísima de Garcilaso manó este río que ahora "no sufría márgenes". Muchos escribían bien; pero Góngora no quería escribir como todos. A escribir dedica su vida, que no tiene conflicto ni peripecia; ni otra pasión que las letras. Concibe la poesía como pintura de trazos nítidos, de colores luminosos; para él, "el mundo exterior realmente existe", y apenas existe otro: es andaluz, y nunca amaré a Castilla, con sus tonos grises y amarrillentos; nunca renunciará a sus montañas de fino perfil, a sus ríos caudalosos, a sus cármenes, a su luz de Mediterráneo. No le gustará la facilidad espléndida de Lope, que le parece "vega por lo siempre llana", regada con aguachirle; ni la grandiosa severidad de Quevedo, que tiene "bajos [de tono] los versos, tristes los colores". Con todas sus estrecheces, pero con todas sus opulencias, seguirá fascinando y embriagando mientras en el mundo haya quien lea versos en nuestro idioma.

LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR

Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610), poeta cuya obra está enlazada como problema a los orígenes del gongorismo. fue, como Góngora, cordobés, y, como Góngora, precoz. Hijo de familia ilustre: su padre, Fernando Carrillo, perteneció al Consejo de Hacienda; después, al Consejo de Indias. Luis Carrillo pasó seis años en la Universidad de Salamanca; estuvo en servicios militares y navales, peleó en Italia, y ascendió a jefe de cuatro galeras, "cuatralbo de las galeras de España". Debió de caer enfermo cuando contaba veinticinco años, pues en los dos últimos de su vida no pudo escribir. Recogió sus obras su hermano Alonso Carrillo Laso y las publicó en Madrid, 1611 (impresor, Juan de la Cuesta, el del *Quijote*); se reimprimieron en 1613 (impresor, Luis Sánchez, en Madrid), corregidas, especialmente en la puntuación, y suprimiéndole composiciones ajenas, incluidas antes por error. Las obras son: cincuenta sonetos, la *Fábula de Atis y Galatea*, una égloga piscatoria, diez y ocho canciones (la primera cuenta, además, como égloga segunda), dos estancias, seis romances, un epitafio humorístico, tres letrillas (la tercera, interesante, en seguidillas), ocho composiciones en redondillas, una traducción del poema de Ovidio *Remedia amoris*, en metro de romance, acompañada del texto latino y precedida de versos alusivos del autor y de su hermano Alonso; por fin, en prosa, el *Libro de la erudición poética*, disertación en pro de la poesía culta, tres cartas, y una traducción del tratado de Séneca *De la bre-*

ma español se escribía con extraordinaria perfección: había innumerables poetas capaces de componer magníficos sonetos y canciones. De la fuente purísima de Garcilaso manó este río que ahora "no sufría márgenes". Muchos escribían bien; pero Góngora no quería escribir como todos. A escribir dedica su vida, que no tiene conflicto ni peripecia; ni otra pasión que las letras. Concibe la poesía como pintura de trazos nítidos, de colores luminosos; para él, "el mundo exterior realmente existe", y apenas existe otro: es andaluz, y nunca amará a Castilla, con sus tonos grises y amarillentos; nunca renunciará a sus montañas de fino perfil, a sus ríos caudalosos, a sus cármenes, a su luz de Mediterráneo. No le gustará la facilidad espléndida de Lope, que le parece "vega por lo siempre llana", regada con aguachirle; ni la grandiosa severidad de Quevedo, que tiene "bajos [de tono] los versos, tristes los colores". Con todas sus estrecheces, pero con todas sus opulencias, seguirá fascinando y embriagando mientras en el mundo haya quien lea versos en nuestro idioma.

LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR

Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610), poeta cuya obra está enlazada como problema a los orígenes del gongorismo, fue, como Góngora, cordobés, y, como Góngora, precoz. Hijo de familia ilustre: su padre, Fernando Carrillo, perteneció al Consejo de Hacienda; después, al Consejo de Indias. Luis Carrillo pasó seis años en la Universidad de Salamanca; estuvo en servicios militares y navales, peleó en Italia, y ascendió a jefe de cuatro galeras, "cuatralbo de las galeras de España". Debió de caer enfermo cuando contaba veinticinco años, pues en los dos últimos de su vida no pudo escribir. Recogió sus obras su hermano Alonso Carrillo Laso y las publicó en Madrid, 1611 (impresor, Juan de la Cuesta, el del *Quijote*); se reimprimieron en 1613 (impresor, Luis Sánchez, en Madrid), corregidas, especialmente en la puntuación, y suprimiéndole composiciones ajenas, incluidas antes por error. Las obras son: cincuenta sonetos, la *Fábula de Atis y Galatea*, una égloga piscatoria, diez y ocho canciones (la primera cuenta, además, como égloga segunda), dos estancias, seis romances, un epitafio humorístico, tres letrillas (la tercera, interesante, en seguidillas), ocho composiciones en redondillas, una traducción del poema de Ovidio *Remedia amoris*, en metro de romance, acompañada del texto latino y precedida de versos alusivos del autor y de su hermano Alonso; por fin, en prosa, el *Libro de la erudición poética*, disertación en pro de la poesía culta, tres cartas, y una traducción del tratado de Séneca *De la bre-*

vedad de la vida, acompañada de extensas notas del devoto y fiel hermano. Entre los preliminares, es de señalar la *aprobación* de Pedro de Valencia, y, entre los versos laudatorios, la canción de Quevedo, quien la dedica además un epitafio en prosa latina con cita de *Job* en hebreo. Alonso Carrillo dedica las obras al Conde de Niebla, Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Mecenas de los dos hermanos.

A Carrillo, como a Fray Hortensio Félix Paravicino de Arteaga (1580-1633), se le ha atribuido, con pueril ligereza, la invención del culteranismo gongorino. La suposición pudo inducir a sospecha mientras no se conoció en todos sus pormenores la evolución personal de Góngora; ahora toda sospecha desaparece. El *estilo culto* del siglo XVII estuvo en fermentación durante todo el final del XVI, bajo el influjo de Herrera: de ahí parte Góngora, en 1580, antes de cumplir los veinte años. En 1593, por ejemplo, su estilo está cuajado en todas sus complejidades:

Arbol, de cuyos ramos fortunados
las nobles Moras son Quinas reales,
teñidas en la sangre de leales
capitanes, no amantes desdichados...

O en 1596:

Cuantas al Duero le he negado ausente
tantas al Betis lágrimas le fio,
y, de centellas coronado el río,
fuego tributa al mar de urna ya ardiente.

Después Góngora concentrará, intensificará, y las dificultades del estilo parecerán sumas cuando los poemas sean largos: la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613), las *Soledades* (1617), el *Panegirico al Duque de Lerma* (1617).

Entre tanto, cundía el espíritu barroco, se formaban nuevos "estilos difíciles" en España, especialmente en Andalucía: de los *Conceptos espirituales* (1600) del

segoviano Alonso de Ledesma se hace brotar la corriente conceptista, que arrastra a Quevedo, a Gracián, a Melo; las *Flores de poetas ilustres* (1605), coleccionadas por Pedro Espinosa, son una antología de apasionados de las palabras de luz y las metáforas pintorescas —especialmente el grupo de granadinos y antequeranos, como Luis Martín y Tejada Páez—, y Espinosa mismo, cuyo estilo barroco linda con el rococó, se burla ya de los excesos, adelantándose con su soneto "Rompe la niebla de una gruta oscura..." al célebre de Lope que se cierra con "Que yo soy quien lo digo y no lo entiendo"; Bernardo de Valbuena, en América, hace de *La grandeza mejicana* (1604) una especie de profuso retablo, abundante en figuras como los "hombros de cristal y hielo" del mar o las "olas y avenidas de las cosas" *; años después, en Sevilla, Rioja —a quien tanto se suele olvidar en este pleito— envuelve sus flores en velos tupidos, hasta impenetrables, como cuando pide a la arbolera que no inquiete "el cano seno a los profundos mares". Góngora no asciende a jefe ostensible sino al final de su vida, bien entrado en el siglo XVII.

La situación de Carrillo, en aquella década efervescente (1600-1610), es fácil de comprender: fué uno de los muchos innovadores del momento. Lucien-Paul Thomas, en su libro sobre *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne* (1909), veía en él, no el arroyo

* Valbuena: uno de los más admirables poetas del idioma español, pero uno de los menos leídos. Su *Bernardo* es —hasta por una parte de su asunto— el equivalente español de *La reina de las hadas* de Edmund Spenser: inmenso y difuso repertorio de cosas bellas: como dice G. Wilson Knight del poema inglés. "fiesta para los ojos, fiesta para los oídos, fiesta para la mente, pero sin acción que compartamos, sin interés dramático: los personajes actúan, pero a distancia, como figuras de tapiz". En mi libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (Buenos Aires, 1936) he recordado versos de Valbuena, como aquel que describe al cisne que se aleja sobre el lago y "al suave són de su cantar se pierde" y el que describe la salida del sol sobre el mar: "Tiembla la luz sobre el cristal sombrío".

de donde nace el gran río gongorino, pero sí uno de sus afluentes. Ahora me parece fácil demostrar otra cosa: que recibe y devuelve aguas al "rey de los otros ríos". Carrillo, que por la edad podría ser hijo de Góngora, por la comunidad de origen no podía ignorar la obra del cordobés máximo; pero, rico de cultura varia, crea su estilo propio con prolija destilación de jugos latinos, italianos y españoles. Hace alusiones francas a Garcilaso, porque es el patriarca de los poetas modernos: ejemplo, en el soneto III y en la égloga "De tiernos pescadores. . ." El influjo de Góngora se diluye, pero no tanto que se vuelva imperceptible; está difuso, como ambiente: pocas veces se advierte en la imitación de pormenores. Es típicamente gongorino, en la canción VII, el contraste de blanco y rojo:

La blanca aurora con la blanca mano
abre las rojas puertas del oriente. . .

O, en la canción IV, el contraste de blanco y verde:

Y con brazos de plata
los prados de esmeralda ciñe y ata. . .

O, en la canción II:

Abrazadas de aljófares las rosas. . .

O, en el romance quinto:

Pártome, y aunque me parto,
dejo Lisi, el alma acá,
la mitad della en rehena,
que es tuya la otra mitad. . .

En compensación, Lucien-Paul Thomas acierta al suponer que a Góngora pudo interesarle el *Libro de la erudición poética* —si bien no cabe ya la suposición de que se apoyara, para atreverse a la concentración decisiva de complicaciones de su última manera, en las tesis de Carrillo— y, más aún, que la *Fabula de Aus*

y *Galatea* sirvió de incitación para el *Polifemo*. Los dos poemas se parecen poco, fuera del asunto —entonces en boga en Italia— y del parentesco de los estilos: pero las dedicatorias, dirigidas al Conde de Niebla, denuncian que la coincidencia no es casual: como Carrillo, virgilianamente, pide al Mecenaz que olvide, para oírlo, sus deberes militares, Góngora, esquivando la repetición, le pide que olvide la caza. A estos dos *Polifemos* sigue el de Lope de Vega, flojo intento de competencia con Góngora, en el canto II de su *Circe* (1624).

Pero no sólo con Góngora se relaciona Carrillo. El jefe de los conceptistas, Quevedo, no sólo lamentó su muerte, sino que parece recordar, en su admirable soneto “¡Cómo de entre mis manos te resbalas!”, el VI de Carrillo:

¡Con qué ligeros pasos vas corriendo!
¡Oh, cómo te me ausentas, tiempo vano! . . .

Carrillo habla del tiempo perdido en errores juveniles: Quevedo debe de haber escrito después que él, en la vejez, porque habla de la edad que avanza, y su soneto pertenece a la serie trágica y profunda de “Miré los muros . . .” y “Huye sin percibirse lento el día”.

Poeta de tierra solar, Luis Carrillo trabaja con materiales luminosos; poeta juvenil, pinta la vida como fiesta perpetua donde la embriaguez de los sentidos no permite la meditación sino como súbita y momentánea caída. Su estilo muestra perfección precoz; pero, como todo sistema cerrado, crea sus propios lugares comunes: el tronco = cuello de los árboles; la dama = sol; el agua = cristal. El vocabulario es depurado, sin rareza ni extravagancia; pero las sintaxis es compleja, latinizante, llena de inversiones y de elipsis. Su versificación es pulida (hasta evita —raro caso en el siglo XVII— el verso de once sílabas con acento interior sólo en la cuarta), pero es monótono en las

rimas, y en los sonetos adopta como costumbre el repetir, como rima del cuarteto segundo, palabras ya usadas en el primero. Sus mejores obras son con la *Fábula de Atis y Galatea*, las canciones y los romances, envueltas en el aire de lujosa molicie que fluye de Ovidio, de Ariosto y de Góngora; los sonetos representan a veces intentos de arte más severo.

EXPLICACION

Los trabajos reunidos en este volumen son frutos de larga atención dedicada a la cultura española. El más antiguo, sobre *Hernán Pérez de Oliva*, pertenece a mi primera juventud. Escrito en 1910, se publicó en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, 1914, y se hizo pequeño volumen aparte. Al reimprimirlo ahora, como en otro libro anterior (*En la orilla: Mi España*, Méjico, 1922), le he suprimido pasajes que considero inútiles; sólo le hago adiciones en las notas al pie. *Rioja y el sentimiento de las flores*, escrito en 1913, se publicó en 1914 en la *Revista de América* que dirigía en París D. Francisco García Calderón: D. Enrique Díez Canedo lo reprodujo en 1920 en la revista *España*, de Madrid, y formó parte del volumen *En la orilla: Mi España*. Los dos estudios extensos sobre *Lope de Vega* se escribieron en el tricentenario de su muerte (1935): el primero, como conferencia para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (se publicó en la revista *Sur*, que dirige Doña Victoria Ocampo); el segundo, para el diario *La Nación*, de Buenos Aires. La síntesis sobre la *Cultura española de la Edad Media* —desde Alfonso el Sabio hasta los Reyes Católicos— se escribió (1937) para completar la de D. Ramón Menéndez Pidal sobre la cultura española desde los orígenes romanos hasta Fernando el Santo, en los preliminares de la *Historia de la Nación Argentina* que está publicando la Academia Nacional de la Historia, antes Junta de Historia y Numismática. El trabajo sobre *España en la cultura moderna* se publicó en 1935 en *La Nación* y de nuevo en 1938, retocado, en la revista *Cursos y Conferencias* del Colegio Libre de Estudios Superio-

res; recibió premio en uno de los concursos de "validación hispánica" de la Institución Cultural Española de Buenos Aires.

Los trabajos breves que agrupo bajo la designación de *Apuntaciones marginales* son, los unos, comentarios de libros; los otros, prólogos. El comentario sobre la antología *Poesía de la Edad Media y poesía tradicional*, de D. Dámaso Alonso, se publicó en *La Nación* en 1935; el de *Los matemáticos españoles del siglo XVI*, de D. Julio Rey Pastor, en 1927, en la revista *Valoraciones* que dirigía en La Plata Alejandro Korn. El estudio sobre Luis Carrillo y Sotomayor sirvió de prólogo a la edición de su *Fábula de Atis y Galatea* y veinte y uno de sus *Sonetos* que publiqué, en colaboración con D. Enrique Moreno, en La Plata, 1929, como uno de los *Cuadernos* de la revista *Don Segundo Sombra*. Los demás trabajos sirven de introducciones a volúmenes de la colección *Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal* que dirijo en esta casa: ediciones de *La Celestina* (1938), las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1939), *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *El mejor alcalde el rey*, de Lope (1938), *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* y *La prudencia en la mujer*, de Tirso (1939), *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*, de Calderón (1939), *Romances y letrillas* de Góngora (1939), *Poemas y sonetos* de Góngora (1939).

No he querido suprimir las repeticiones de conceptos y de datos que de cuando en cuando ocurren entre unos y otros trabajos, porque en cada uno de ellos hacen falta para la ocasión. Tampoco he querido suprimir la información elemental que a veces doy en los prólogos, porque sirve de base a las ideas que expongo.

Buenos Aires, abril de 1940.



